CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID 145
ENERO 1962

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M. 3.875-1958

145

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 2440600
M A D R I D

RELACION DE CORRESPONSALES DEL EXTRANJERO

Eisa Argentina, S. A. Araoz, 864. *Buenos Aires* (Argentina).—Gisbert & Cía. Librería La Universitaria. Casilla, 195. *La Paz* (Bolivia).—Don Fernando Chinaglia. Rúa Teodoro Da Silva, 907. *Río de Janeiro*, Grajaú (Brasil).—Unión Comercial del Caribe. Carrera 43, núm. 36-30. *Barranquilla* (Colombia).—Librería Hispania. Carrera 7.ª, núm. 19-49. *Bogotá* (Colombia).—D. Carlos Climent. Unión Distribuidora de Ediciones. Calle 14, núm. 3-33. *Cali* (Colombia).—Don Pedro J. Duarte. Selecciones. Maracaibo, núm. 47-52. *Medellín* (Colombia). — Librería López. Avda. Central. *San José* (Costa Rica).—Don Oscar A. Madiedo. Presidente Zayas, 407. *La Habana* (Cuba).—Distribuidora General de Publicaciones. Galería Imperio, 255. *Santiago de Chile* (República de Chile).—Instituto Americano del Libro. Escofet Hnos. Arzobispo Nouel, 86. *Ciudad Trujillo* (República Dominicana).—Selecciones. Agencia Publicaciones. Aguirre, 717, entre Bocaya y Francisco García Avilés. *Guayaquil* (Ecuador).—Selecciones. Agencia Publicaciones. Venezuela, 589, y Sucre esq. *Quito* (Ecuador).—Roig Spanish Books. 576, Sixth Avenue. *New York* 11, N. Y. (USA). — Librería Cultural Salvadoreña, S. A. Edificio Veiga. 2.ª Avenida Sur y 6.ª Calle Oriente (frente al Banco Hipotecario). *San Salvador* (República de El Salvador).—Don Manuel Peláez, P. O. Box, 2224. *Manila* (Filipinas).—Librería Internacional Ortodoxa. 7.ª Avenida, 12. D. *Guatemala* (República de Guatemala). — Don Leopoldo de León Ovalle. 4.ª Calle (Calvario), frente a Telecomunicaciones. *Quezaltenasgo* (República de Guatemala). Establecimiento Comercial de don Jesús M. Castañeda. *La Ceiba* (Honduras).— PP. Paulinas. Casa Cural. Apartado número 2. *San Pedro de Sula* (Honduras). Librería La Idea. Apartado Postal 227. *Tegucigalpa* (Honduras).—Librería Font. Apartado 166. *Guadalajara* (México).—Eisa Mexicana, S. A. Justo Sierra, 52. *México, D. F.* (México). — Don Ramiro Ramírez V. Agencia de Publicaciones. *Managua* (Nicaragua). — Don Agustín Tijerino. *Chinandega* (Nicaragua). — Don José Menéndez. Agencia Internacional de Publicaciones. Plaza de Arango, 3. *Panamá* (República de Panamá).—Don Carlos Henning. Librería Universal. 14 de Mayo, 209. *Asunción* (Paraguay).—Don José Muñoz R. Jirón. Ayacucho, 154. *Lima* (Perú). — Don Matías Photo Shop. 200 Fortaleza Sh. P. O. Box, 1.463. *San Juan* (Puerto Rico). — Eisa Uruguaya, S. A. Obligado, 1.314. *Montevideo* (Uruguay).—Distribuidora Continental. Ferrenquín a la Cruz, 175. *Caracas* (Venezuela).—Distribuidora Continental. *Maracaibo* (Venezuela).—Conwa Grossovertrieb GMBH. Danziger Strasse 35a. *Hamburg* 1 (Alemania).—W. E. Saarbach. Ausland-Zeitungshandel. Gercontrasse, 25 - 29. *Koln* 1, Postfach (Alemania). — Agence et Messageries de la Presse. Rue de Persil, 14 a 22. *Bruselas* (Bélgica). Librairie des Editions Espagnoles. 72, rue de Seine. *París* (Francia).—Librairie Mollat, 15 rue Vital Charles. *Bordeaux* (Francia). — Agencia Internacional de Livraria e Publicaçoes. Rua San Nicolau, 119. *Lisboa* (Portugal). — Stanley, Newsagent Confectioner. 14 Leinster Street (S T H.) *Dublín* (Irlanda)

ADMINISTRACION EN ESPAÑA

Avda. Reyes Católicos (Ciudad Universitaria)

Teléfono 2440600

MADRID

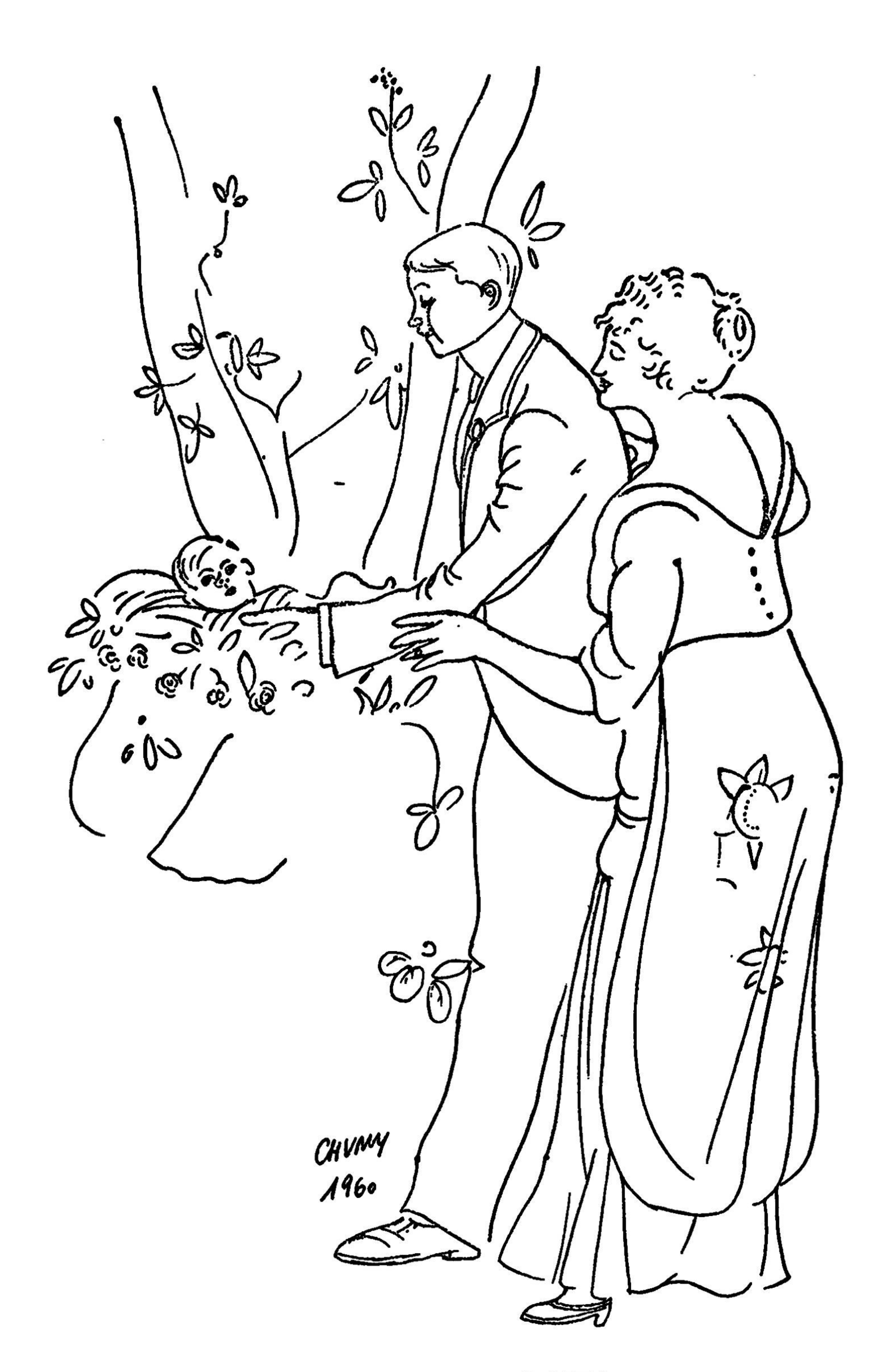
Precio del ejemplar ... ... 20 pesetas
Suscripción anual... ... ... 190 pesetas

IMPRENTA NACIONAL DEL BOLETIN OFICIAL DEL ESTADO - TRAFALGAR, 29 - MADRID-10

INDICE

Páginas

Portada y dibujos del dibujante español Chumy.



ARTE Y PENSAMIENTO

PEDRO SALINAS Y LOS ESTADOS UNIDOS, O LA NADA Y LAS MAQUINAS

POR

HOWARD T. YOUNG

En el presente ensayo quisiera hacer algunas observaciones sobre el efecto que tuvo la vida de los Estados Unidos en el poeta Pedro Salinas (1). Primero, quisiera destacar cómo el ambiente modernísimo y mecánico de Norteamérica iba insinuándose en el contenido de la poesía de Salinas; segundo, espero señalar el resultado de este nuevo tema en la técnica de su metáfora.

Invitado por Wellesley College, Salinas llegó a los Estados Unidos en 1936 (2), cuando tenía ya cuarenta y cinco años de edad y poseía además una reputación de poeta sensible y logrado. Había producido una obra de primer orden, *La voz a ti debida* (1934), seguramente uno de los mejores poemas de amor de este siglo, y en el mismo año que salió para América publicó *Razón de amor*, una especie de continuación de este su tema predilecto.

Entre su llegada a Norteamérica y la aparición de *El contemplado*, en 1946, hay diez años de existencia en un ambiente nuevo; diez años de contacto con la prisa y el pragmatismo de los Estados Unidos, de luchar para mantener el sentido de su hispanidad, de sentir un deleite mezclado con disgusto ante el hecho de la civilización yanqui. Bajo esta experiencia yacía un profundo sentimiento de soledad, que expresó en una carta a Guillermo de Torre: «Usted, amigo mío..., no se da cuenta de que los que residimos en un país de lengua extraña somos dos veces desterrados» (3).

Las poesías de *El contemplado* fueron escritas durante un año en la Universidad de Puerto Rico, y a primera vista no parecen reflejar nada nuevo en la voz lírica de Salinas. Son esencialmente una prolongación del diálogo empezado antes, entre el amante y la amada, el espíritu y la realidad, la vida y la nada. Por las orillas del Caribe

---

(1) Debo hacer notar mi profundo agradecimiento a Fernando-Ariel del Val por haberme leído este ensayo antes de que se publicase.

(2) Salinas llegó a Norteamérica antes de que estallara la guerra civil española. Al ocurrir esto, decidió quedarse.

(3) GUILLERMO DE TORRE: *Las metamorfosis de Proteo*. Buenos Aires, 1956; páginas 111-112.

se perdió en la contemplación de la mar tranquila y azulísima, experimentando frente a tanta luz un sentimiento de identificación y salvación:

Ahora, aquí, frente a ti, todo arrobado,
aprendo lo que soy: soy un momento
de esa larga mirada que te ojea,
desde ayer, desde hoy, desde mañana,
paralela del tiempo...
Por venir a mirarla, día a día,
embeleso a embeleso,
tal vez tu eternidad,
vuelta luz, por los ojos se nos entre.
Y de tanto mirarte, nos salvemos.

(Págs. 316-317) (4).

El Caribe bien pudiera ser el Mediterráneo. El nuevo ambiente parece no hacer ningún papel en esta poesía.

Al final del libro, empero, hallamos un poema largo llamado «Civitas dei», poema que casi destruye la unidad del libro y que nos ofrece una nota de desengaño que cundirá más y más por la obra del poeta. Es la primera muestra concreta del Nuevo Mundo en Salinas.

Su título es irónico, porque, al contraste con la verdadera *civitas dei* (o sea «el contemplado», la mar azul), cuyo caudal es la luz, hay otra ciudad cuya riqueza se mide de otra manera: «... la gran ciudad de los negocios, — la ciudad enemiga», (pág. 309). Salinas la denuncia violentamente: «... están los ojos — a sueldo...». Los ojos del poeta sólo deben rendirse a la contemplación. En esta ciudad, «la nada tiene prisa» y «... números se respiran» (pág. 310).

Los maniquíes de los grandes almacenes sirven de símbolo a la vida emocional, tan truncada, de los habitantes de la «ciudad enemiga»:

Los maniquíes su lección ofrecen,
moral desde vitrinas:
ni sufrir ni gozar, ni bien ni mal,
perfección de la línea.

(Pág. 312.)

Estas muñecas lisas y exánimes representan la deshumanización de la vida metropolitana. El poeta mira a los ciudadanos de este mundo inanimado, tomando sus copas en los bares de lujo. Aun en su amor son maniquíes. Se tocan la cintura con la misma emoción con que cogen su vaso, y bailan lánguidamente en un esfuerzo inconsciente «de salir sin salir del embolismo —que no tiene salida» (pág. 313).

Esta crítica de la vida comercial e inhibida de Norteamérica no es nueva. Comparte lo que iban diciendo escritores e intelectuales de

---

(4) Cito siempre de *Poesías completas*, ed. J. Marichal. Madrid, 1956; 2.ª ed.

los Estados Unidos desde la gran crisis económica del 29, y se relaciona también con la actitud común de los intelectuales europeos frente al coloso americano.

El poema «Civitas dei» nos prepara para las preocupaciones principales de *Todo más claro y otros poemas* (1949), que consta de versos escritos entre 1937 y 1947. En este libro, el nuevo ambiente entra bruscamente e informa casi todas las páginas. También el libro refleja una preocupación honda y desanimadora de los últimos años de la vida de Salinas: la posibilidad de un holocausto atómico, el fin de la civilización humana. Su amigo el profesor Del Río dijo que cada día estaba más desilusionado, lleno de dudas, y casi convencido de que en el mundo del futuro no cabría ni la sensibilidad, ni el amor, ni la poesía (5). A este respecto, el prefacio de *Todo más claro* es importante:

> *Conozco la gran paradoja: que en los cubículos de los laboratorios, celebrados templos del progreso, se elabora del modo más racional la técnica del más definitivo regreso del ser humano: la vuelta del ser al no ser. Sobre mi alma llevo, de todo esto, la parte que me toca; como hombre que soy, como europeo que me siento, como americano de vivienda, como español que nací y me afirmo. Porque las angustias arremeten por muchos lados. Y ahí están las mías... en ciertos poemas de ciudad...*
>
> (Págs. 323-324.)

En *Todo más claro,* Salinas da un paso adelante. Ahora su crítica no va solamente contra los Estados Unidos y su comercialización, sino contra toda la vida moderna y la angustia y debilidad del hombre medio del siglo XX. Se acerca a un tema bastante universal. «Hombre en la orilla» sirve como ejemplo de esto: es una crítica de la gran ciudad moderna, pero es también un ejemplo de la enfermedad actual: la indecisión. En este poema se puede decir que el cruzar la calle adquiere perfiles metafísicos. Empieza así:

> *Este río no es aquél:*
> *corriente, a secas.*
> *Alveo que ignora el agua.*
> *¿Dónde en la orilla, la yerba,*
> *dónde espumas cuando guijas,*
> *dónde sombras que se bañan*
> *descendiendo de los chopos?*
> *Ruedas, sólo ruedas, ruedas...* (Págs. 339-340.)

La vocación del río natural y sus orillas, contrastando con el río del tráfico y el bordillo de la calle, indica toda la técnica de Salinas. Fren-

(5) *Pedro Salinas.* «Hispania», XXV (1952); pág. 143.

te a las monstruosidades de la vida mecánica, él reacciona espiritualmente y con conceptos irónicos. La palabra *ruedas* lleva una rica posibilidad de connotaciones: hay las ruedas de la suerte, una sociedad sobre las ruedas (como está llegando a ser la occidental), la idea de una gente moviéndose distraídamente en círculos.

En la orilla hay un hombre vacilante que tiembla y se siente alejado de las ruedas que giran locamente. Pasan personas que sirven para la crítica social que hace el poeta:

> *Mrs. Dorothy Morrison, rodando.*
> *Va rodando, a este viernes, y a las cuatro.*
> *Sus años treinta y siete, y su belleza...*
> *La belleza se hace, adolescente,*
> *se deshace, elegía, y se rehace*
> *a las cuatro de un viernes, de cualquiera,*
> *previa una cita con Madama Fárfula...*
>
> (Pág. 340.)

He aquí la incesante preocupación del hombre occidental sobre el tiempo. La belleza se deshace durante el fluir de las horas, luego se arregla mediante una cita a cierta hora la semana que viene.

Hay otro individuo llevado por las ruedas a otra meta: «Rueda, corriente, abajo, guantes nuevos — en el volante, a salvar una vida» (página 341). No se trata de ningún médico, sino de un tal Robert Freeman, que hace seguros de vida, y cuya empresa tiene sucursales en treinta y cinco lenguas y «huestes mecanógrafas que tocan —himnos contra la muerte en sus teclados» (pág. 342). Mientras que Freeman se acerca a la casa de su cliente, «su comisión, al cinco — por ciento, se insinúa — con más ternura que la luna nueva» (pág. 342).

El poeta vuelve a su individuo en la orilla y hace resaltar los pensamientos morbosos de éste, el único que parece darse cuenta de que todas las ruedas llevan al fin, a la tumba:

> *El hombre en la orilla tiembla.*
> *¡Y que él solo se dé cuenta*
> *de que ese raudal que corre*
> *de las prisas camineras,*
> *lleva muertes y más muertes,*
> *una en cada rueda!*
> *¡Que haya gente que sonría*
> *en la ceja de la cárcava,*
> *allí al borde de su fin,*
> *de la acera, que es su muerte,*
> *si así lo quiere la dueña,*
> *con su rueda, de las ruedas!*
>
> (Pág. 344.)

Es evidente que el peatón espera algo más que un cambio de los discos para poder cruzar la calle con seguridad. Se vacila ante el problema de elegir. «... ¿hay, Señor, para el hombre—angustia, trance mayor—que eso, que sentirse al borde,—al borde de... Qué?» (página 345). El hombre, prisionero del tráfico, trata de decidir si debe cruzar o no, rodeado de ruedas que perdonan todo menos la muerte: éste es el hombre medio del siglo xx, el individuo ante la angustia de escoger: «Elegir es una muerte.—Pero ¿el muerto quién será?» (página 348). Acosado y titubeante, nuestro hombre tiene que mirar, finalmente la gran nada, el cero, el no ser que tanto ha vejado la edad científica, pues se trata, como dijo Lorca en *Poeta en Nueva York,* de una «ciencia sin raíces». Delante del hombre en la orilla se levanta el cero:

> *Y el hombre se siente ya*
> *al mismo borde del borde:*
> *en la cinta de la acera,*
> *a las doce. No le queda*
> *más que un momento, el momento*
> *que se va, la última escena.*
> *Sube, por su corazón*
> *—¿o es acaso por el cielo*
> *por donde sube?—la O,*
> *iluminadora y cega-*
> *dora lo mismo que el sol,*
> *velando la claridad,*
> *decisiva*
> *con su propio resplandor,*
> *a su irremisible cenit,*
> *al mediodía del sino*
> *del hombre: cruzar o no.*
>
> (Pág. 350.)

Hemos encontrado esta «O» otras veces: en las «sombras» de *La voz a ti debida* y en la «terrible redondez del mundo» en *Razón de amor.* Y también se encuentra en algunas páginas acongojadas de Antonio Machado. Es el terror de la edad científica.

En el hombre suspendido al borde de la calle, de la corriente de la vida moderna, se puede vislumbrar el símbolo de Salinas mismo. La fina voz lírica ya no se interesará tanto por la expresión subjetiva. La poesía de Salinas sufrirá un cambio forzado en el Nuevo Mundo. La pérdida de la fineza lírica y de una calidad místico-conceptista ha sido reemplazada por una tendencia a lo didáctico. Las imágenes suelen ser menos poéticas. Ya Leo Spitzer había señalado cómo a Salinas le gustaba jugar, en *La voz a ti debida,* con combinaciones de palabras técnicas y poéticas, tales como *trenes-gacelas, plumas-má-*

quinas (6). Y aunque restos de esto quedan en los poemas citados, son menos sentidos y logrados. Es que no se puede jugar con el concepto de la nada.

Hemos dejado la alegría de «vivir en los pronombres». Aun en los poemas de amor escritos durante su estancia en América se ve que el poeta ya no se contenta con la trascendencia espiritual de los amantes o, mejor dicho, no la alcanza (7). Los amantes en «Error de cálculo» se miran a través de una mesa esférica en un «amor de antípodas» (página 377), y después de hacer sus cálculos sobre el futuro salen para ser llevados en un taxi por la laguna de la noche a sus habitaciones donde el gran cero les espera:

> *Al otro lado*
> *una alcoba, en la costa de la muerte,*
> *nos abrirá el gran hueco*
> *donde todos los cálculos se abisman.*
>
> (Pág. 381.)

El último poema de *Todo más claro* se llama «Cero», y lleva esta leyenda de Antonio Machado: «Ya maduró un nuevo cero — que tendrá su devoción.» En la introducción ya citada, Salinas declaró su intento: «... mover en la conciencia de algún hombre el santo horror a una obra de los hombres cuya designación exacta y propio nombre se evita en todo el discurso de esos cuatrocientos versos (que no hablan de otra cosa)...» (pág. 324). Se trata probablemente del poema más largo y más hondamente sentido sobre la bomba atómica en lengua española. Es demasiado extenso para analizarlo aquí; pero la conclusión muestra el triunfo final de la forma redonda y terrible que se cernía sobre el hombre en la orilla:

> *Lo que era suma en un instante es polvo.*
> *¡Qué derroche de siglos, un momento!*
> *No se derrumban piedras, no, ni imágenes;*
> *lo que se viene abajo es esa hueste*
> *de tercos defensores de sus sueños.*
> *Tropa que dió batalla a las milicias*
> *mudas, sin rostro, de la nada...*
>
> (Págs. 402-403.)

El poeta que anunció su búsqueda de la amada por detrás de las cosas del mundo *(La voz a ti debida)*, ahora se halla enfrentado con la destrucción inminente de este mismo mundo y, con él, de la poesía.

---

(6) *El conceptismo interior de Pedro Salinas.* «Revista Hispánica Moderna», VII (1941); págs. 44-45.

(7) Horst Baader: *Symbol und Metaphor in Salinas' «El contemplado».* «Romanische Forschungen», LXVII (1956); pág. 257.

Ya se ha notado cómo Salinas, en sus versos escritos en Europa, jugaba con las cosas técnicas. Este juego resultó en la asimilación de éstas a la poesía por medio de la gracia del poeta. En un poema de *Fábula y signo* (1931), llamado «El teléfono», vemos el uso de este aparato tan familiar en la lírica, en uso irónico, claro está, pero con tono equilibrado, mostrando el dominio de la mente sobre la máquina:

> *Estabas muy cerca. Sólo*
> *nos separaban diez ríos,*
> *tres idiomas, dos fronteras:*
> *cuatro días de ti a mí.*
> *Pero tú te me acercabas*
> *—circos azules del aire—*
> *con el tonelete blanco,*
> *en la mano el balancín,*
> *sonriente en el alambre.*
> *Por el alambre, en la noche,*
> *sin ver nada, te acercabas,*
> *a oscuras, derecha, a mí...*
> *Me llegabas,*
> *en alambre, por tu voz.*
>
> (Pág. 106.)

En este poema, la invención del hombre está todavía al servicio del hombre. Pero una vez en los Estados Unidos, especialmente en Nueva York, la modernidad mecánica a ultranza, Salinas percibió la falta de relación íntima entre el hombre y sus invenciones. Se quedó admirado y horrorizado a la vez. Entraba en los grandes almacenes y reaccionaba como un niño delante de tantas cosas, pero en el fondo temía lo que él llamaba «la cosificación del mundo».

El resultado en sus versos se hace aparente en *Todo más claro*. Vamos a estudiarlo por medio de un poema que evidentemente arranca de un paseo por Times Square, de Nueva York, y que se titula «Nocturno de los avisos». Los sentidos quedan aplastados ante las demandas hechas por las luces de los anuncios. La reacción es en defensa de la humanidad. Salinas ve este mundo en términos de lo que no es. Podríamos denominar a su técnica la *pathetic fallacy* de Ruskin, al revés. Toma una cosa hecha por el hombre y la describe como si fuera producto de la naturaleza. Su metáfora intenta dar vida a algo inerte. Como ya hemos visto, las calles son ríos; el tráfico, su corriente, y el asfalto ciego, su cauce. Ahora los rascacielos son «... altí-

simos ribazos — sembrados de ventanas, hierba espesa». Los tubos de neón son «gotas eléctricas» o «mariposas que se queman — un millar por minuto en torpes aras» (págs. 361, 363).

García Lorca, perdido también en la inmensidad de Nueva York, se dejó llevar por una inclinación surrealista y pintó una ciudad de cieno y sangre, de números y sierpes, de una multitud que vomita. La reacción de Salinas es menos brusca. Se basa en la ironía. Ve la tragedia más por conceptos que Lorca, quien, como sabemos, reaccionaba siempre intuitivamente.

A pesar de lo acertado de algunas de las imágenes, no creemos que Salinas logre incorporar la experiencia de la ciudad americana a su poesía. Su reacción fué siempre la de un poeta fino, pero su éxito no fué siempre poético. Cedía a la tentación de moralizar. Así, delante de la universal «Coca-Cola», escribe:

> *«La pausa que refresca.» Pausa. ¿En dónde?*
> *¿La de Paolo y Francesca en su lectura?*
> *¿La del Crucificado entre dos mundos,*
> *muerte y resurrección? O la otra, ésta,*
> *la nada entre dos nadas: el domingo.*
>
> (Pág. 363.)

Veía claramente, como también veían los intelectuales americanos, la falta de espiritualidad implícita en este mundo de los anuncios. Falta de espiritualidad y fin absoluto de las relaciones personales. El anuncio de Western Union, que reza «Wire; don't write», provocó este comentario: «Por atrevido que parezca, yo proclamo este anuncio el más... peligroso para la continuación de una vida relativamente civilizada, en un mundo todavía menos civilizado. Sí, es un anuncio... que quiere terminar nada menos que con ese delicioso producto de los seres humanos que se llama la carta» (8).

Salinas luchaba para mantener su personalidad humana frente a toda esta presión. El hecho de lanzarse a la batalla por medio de un poema es en sí mismo una victoria parcial. Pero en la tormenta de metáforas que no logran incorporarse con su antigua habilidad y en la pérdida de soltura de su estilo se halla también una derrota parcial. Y lo prueba mejor que nada el hecho de que se pusiera a desarrollar otros géneros en América, el drama y la novela, y principalmente la crítica, papel que ejerció cada año más magistralmente por medio de

---

(8) TORRE, *Op. cit.*, pág. 111.

sus ensayos y la cátedra, donde podía ofrecerse como ser humano y español a sus alumnos devotos.

Los libros que hemos considerado muestran una «desilusión progresiva» (9), que empezó en *El contemplado*. Su batalla es todavía, más que nunca, la del poeta y el escritor ante la personalidad inhumana del mundo moderno.

Howard T. Young

Pomona College
Claremont, California
Estados Unidos

---

(9) La frase es de Del Río, *loc. cit.*

NUEVOS POEMAS

POR

FERNANDO QUIÑONES

LA VERDAD

TODO se mueve como ayer.
Quien no supo ser triste, lo está ahora.

EL PUEBLO

A JUANA MORDÓ

POR la tarde regresa hacia sí mismo.
Eternamente vuelto a sus paredes,
A la valiente y conformada luz
De la que nadie ya podrá salir, el aire
Le numera los hombres y las yerbas
Y el pueblo está diciéndose en su sitio,
Está como naciendo cada día
Ese vaso de greda, reunido
Igual que si una mano lo cubriese
Sin llegar a tocarle, pero echándolo
Hacia un sellado espacio, puro y, al par, terrible,
Mientras las vidas ceden y despuntan
Sin mudanza ni amor; pueblo de España,
Sencillo, térreo subsistir,
Junta de la pureza y el hastío,
Gusto y condenación apetecibles
A lo primero y sustancial, al solo
Discurrir de los días y las hojas.

POR ANTICIPADO

DE cuando en cuando satisfacemos largos
Plazos de tiempo, vivimos mucho en poco,
Todo es más recogido y, a la vez, más abierto
Esos largos instantes que nos deja la vida
De cuando en cuando.

A veces juraríamos que es un bien que naciésemos,
Hasta las sombras sirven y la sangre no pesa,
Todo está bien y nuestro pensamiento
Es sólo un poco de aire fatigado
A veces.

En la mitad del mundo,
Solos frente al montaje devorado del tiempo,
Cambia a veces la vida y vivimos un poco
Del todo en la mitad del mundo, de
Cuando en cuando.

BARRACAS DE VENTAS

ALGO me retenía entre vosotros.
No podría buscarlo:
Corazón y
Pensamiento
No siempre son amigos, no
Era la rigurosa mano de la miseria,
No eran las moscas detenidas
En la luz y el calor escasos,
No eran los lechos por la tierra
Ni vuestro levantarse sonriendo
A cualquier hora de la noche
Porque llegaba gente y por sacar
Las guitarras, los cuerpos,
Hasta el aire desabrigado
Y vivir algo más, no eran
Las ropas ni los rostros, no era aquel
Hondón de amenazada terrería
Pronto a caer, ni era vuestro destino
(Algo, quizá, el destino),
Sino que habíais nacido y os amaba.

KITCHEN HINTS

NO sorprendas al pan con ese gesto de uso
Con que lo tomas, vivo,
Y lo cortas despacio junto al río de noche
Abierta a la ventana de septiembre.

Al pescado no lo abras sin amarlo primero.

Muy bien puedes hablarle alguna vez
Al fuego y a la col;
Temblar alguna vez por el aceite.

Dedícale una lágrima al azúcar dormido.

ALBA

LA nieve roja al sol de esta mañana
De diciembre
Con nosotros parece despertarse
(Sólo quienes sufrieron pueden verla);
El campo, fresco entre la luz de hoy
Consoladora y larga,
Tumba en la soledad sus praderíos
Amanecidos;
Sueño son las ovejas por el llano,
Y la humedad en las quemadas zarzas
Bajo el ojo lustral de las gallinas,
Los corrales en una santidad indecible,
El pecho roto de la niebla última,
Nos encalman, devueltos a todo lo que vale
Pena de vida y muerte cada día.

MANUEL

MANUEL Viola, niño horrible,
Vió el Gran Día Primero
Y despabila ahora en su paleta
Aquella dirigida anarquía de las flores
Y la batalla de las tierras.

Erizado de cobres y cenizas,
Hablando como un monte que no puede
Hablar y habla y dice las verdades,
Respirando en un lecho de espadas pestilentes,
De corolas inéditas, de gritos y ciudades,
No podríamos nunca prescindir de sus fieras
Aguas aclaradoras, profecías del arte
Para todos los tiempos y contra cuanto sea
Numerarse, ponerse
Tristes toisones inservibles, sucios,
Ideas fijas, sistemas decididos
Optantes al aplauso y al cojín,
No podríamos
Vivir sin verle proyectando
En su rostro su propia historia
Y entre las llamaradas del cante y de los fuegos
Que a bocajarro y sin medida enciende
Sobre la única ley de la pintura.

NATIVIDAD AMERICANA DE JOSE CORONEL

SE retiró la luz y regresó más limpia,
Se abrió de cuajo el río
Bajo el vuelo estampado de los tolos
Y las ceibas se echaron a caminar
Y la selva inmedible se redujo
Hasta caber en las ya viejas manos
De José Coronel, niño naciendo.

RETRATO DE MI PADRE

ES de la jara y se lo lleva el agua.

Del alto monte, no
De las playas.

Del viento en los espinos,
No de la mar amarga.

Piensa en aquello que perdió, muy solo
Por la arena mojada,
Y escribe sólo de lo que le falta:

El olor de la sierra
De hace muchas mañanas.

Por la Calle del Sol,
La madre, el pan, la hermana.

Senderos del Ejido,
Del Lario, madrugadas

De pueblo y de alegría
De aceite y miga santa.

— *Fernando, en Cádiz. Viene para Pascuas...*

Temblando hacia El Pantriste
El lucero del alba.

Mil novecientos veinte
Retazos y voladas
Memorias, sí, perdidas,
Robadas.

Era del trigo y se lo llevó el agua.

EL PAN DE TODOS

...sólo el que amasa vela, y se oye el cálido rumor de su trabajo...

L. PANERO

EL pan es luz cautiva y apretada.
Cordilleras del pan, laderas, fuego
Blanco de amor la miga, tajo ciego
La tórrida corteza enamorada.

Quiero pan, dame ya esa levantada
Visita general y áspero ruego
Del pan, carta del pan, hombro, sosiego
Del pan y su hermosura y su mirada.

Caballo que en la lengua desordena,
Desata el sol, enciende el movimiento
Acompasado de la trigalía.

Pan, campana en la sangre, ¡oh boca llena
De pan de España en llama y luz, oh aliento
Con que la tierra viene a ser más mía!

TESTAMENTO NADA TRISTE

A vosotros, riberas, playas, río,
Fangos amanecidos, limos madres
Bajo el trueno espaciado de los trenes nocturnos,
Campanarios de agosto, torres frente al Atlántico,
Viñas solas, bajío y arrecife,
Horizontes primeros, marca
Verdadera,
A vosotros mi cuerpo cuando caiga, bahía,
puertas, viento cantor, guitarra, suelo.

Fernando Quiñones
María Auxiliadora, Bloque Azul, 10.°, B
MADRID-20

PRIMERA VISION DE «ATLANTIDA»

POR EL

P. FEDERICO SOPEÑA

Quizá debiéramos esperar hasta junio, hasta el estreno de *Atlántida* completa en la Scala, de Milán. Merece la pena, sin embargo, hacer al mismo tiempo noticia y crítica de lo oído y ejercer un poco esa facultad adivinatoria, modestamente profética, que también en parte pertenece a la crítica. Porque lo que contamos es ya de por sí muy importante. La música, cenicienta siempre en nuestras latitudes, afirmaba en la noche del Liceo un imperio especial: el estreno de *Atlántida,* de una parte de *Atlántida,* era noticia de primera plana, y no sólo en los periódicos españoles. ¡Hermoso el espectáculo del Liceo! Nunca mejor aplicado el título completo de este teatro: Gran Teatro del Liceo. Como está, sirve de bello signo para Barcelona: un teatro con más de un siglo, tiene el aforo que hoy se calcula para los grandes teatros de ópera de las grandes ciudades europeas. Pero es signo de Barcelona porque este teatro, tan grande, es familiar: palcos en propiedad que se heredan, antepalcos para buena tertulia, tono de «sala» y de salón burgués en la decoración, sitio en el viejo corazón de la ciudad, en las ramblas de los pájaros y de las flores. Europeísmo y provincia a la vez: en esta sala, donde todos se conocen desde siempre, la etiqueta es rigurosísima. Todo lo anterior, llevado a su máxima tensión con motivo del estreno de la versión sinfónica de *Atlántida.*

¿Por qué en Barcelona? Sí; el poema es del gran Verdaguer, y *La Atlántida* fué el poema premiado en los inolvidables juegos florales de 1876, premiado por cantar en catalán, maravillosamente inventado para lo épico, la gran España que va, con Colón, hasta América y que quiere inventarse algo que es, en parte mito, en parte leyenda, en parte lírica historia «interior». Don Manuel de Falla llevaba sangre catalana por el Mathéu del apellido maternal. Razones importantes, a las que hemos de añadir otras pertenecientes a la vida y a la obra de Falla. En primer lugar, don Manuel vivió muy hasta el fondo la hospitalidad catalana. Europa y provincia. La Barcelona de nuestro siglo se empecina, hasta con énfasis, en estar muy al día de todos los «ismos»; no nos extraña su comprensión, su casi delirio por Picasso, y tampoco puede extrañarnos el que en el Sitges modernista, Falla compusiera parte de su obra más andaluza, *El amor brujo*—es real

y pintoresca la desatada afición de la vieja Barcelona por el flamenco—; estrenase allí el *Concierto para clavicémbalo* y pudiera ojear en espléndidas revistas musicales los comentarios más atinados a sus obras. Provincia: un sentido especial, gratísimo, de la hospitalidad, de la ceremonia y de la confianza de la hospitalidad; un sentido de «la casa», imposible en Madrid, menos trabajador y más derramado; entonces, sobre todo, en la comida fuera de casa, en la llamada «comida de fonda», según las palabras de don Manuel en una de sus cartas. Si en Madrid tuvo Falla los grandes discípulos—Ernesto Halffter, Adolfo Salazar—, en Barcelona tuvo los grandes amigos, desde don Francisco Cambó, el discreto mecenas, hasta don Juan Gisbert, amigo, secretario, monaguillo, volcado en la vida entera para el servicio del compositor. No hacía falta el deseo expreso para tener a Barcelona como sitio obligado del estreno. Y Barcelona ha respondido con delicados matices de curiosidad provinciana, pero pagando altísimos, «europeos» precios para los dos conciertos, de gala rigurosa el primero, popular el segundo.

La idea de *Atlántida* nace en Falla el año 1926, cuando ve en *El Sol,* de Madrid, la reseña del homenaje académico en recuerdo de Verdaguer, y los trozos que de *La Atlántida* lee, recita más bien, Eduardo Marquina. Repasemos un poco la situación de Falla en este momento. Cincuenta años cumplidos, madurez, por tanto; renuncias, tentación de desencanto, pero también plena posesión de la personalidad. Fijo ya en Granada, ofrecido ya para siempre su celibato, su hondísima vida religiosa alcanza cumbres de extraordinario fervor. En los días del estreno de *Atlántida,* precisamente, he tenido cerca uno de los más conmovedores testimonios de esta época: el hablar horas y horas con el compositor y guitarrista Angel Barrios, el fundador del famoso «Trío Iberia», el amigo y discípulo de Albéniz, el amigo y vecino de Falla. La hija de Barrios es ahijada de don Manuel; la mujer, deliciosamente indiscreta, me da el más claro testimonio: ella y María del Carmen, hermana del compositor, espiaban tras los cristales para verle arrodillarse en su cuarto y permanecer tiempo y tiempo de rodillas, en cruz o abrazado a ella. Don Manuel no tuvo, al parecer, vocación sacerdotal o religiosa: escrupuloso como era, hubiera sido imposible la más pequeña resistencia a la llamada. Pudo haber un gran amor de juventud. En todo caso, la música española llega a la cumbre del lirismo cuando el Don Quijote de *El Retablo* canta a la señora de sus sueños, a Dulcinea.

Partiendo de esa madurez religiosa parecería lógica una plena dedicación de don Manuel a la música eclesiástica, mucho más lógica si recordamos su pasión de compositor y aun de intérprete por las

obras de Tomás Luis de Victoria; sin embargo, la situación de la música eclesiástica hacía imposible esta dedicación. El *Motu Proprio*, de Pío X, al cortar de raíz toda la influencia profana, al ceñirse al canto gregoriano y a la polifonía religiosa, tenía necesariamente que soportar una larga época de penitencia, de música, sí, litúrgica, pero cerrada al influjo de la otra. A un artista tan personal como Falla no podía satisfacerle, por mucho que quisiera el canto gregoriano y la polifonía, hacer un como calco de esa música.

Hay, por otra parte, en la música española contemporánea un triste vacío, que ha sido pesadumbre permanente sobre los compositores españoles: la ruina del Real, la ausencia de la ópera en sus sueños de creación. Sin desdeñar, ni mucho menos, lo que la ópera supone como mercado para un compositor como Falla, radicalmente inhábil para otros menesteres —quinientas pesetas era la cifra permanente de su presupuesto en estos años—, hemos de pensar, además, en el campo de inspiración que quedaba al margen.

Cabía, sí, repetirse, pero yo creo que una de las facetas esenciales en la encarnación del ideal de artista cristiano en Falla es la necesidad de renovarse, de incitar, de provocar diríamos una inspiración diversa que él claramente veía como don de Dios. Esa renovación, además, venía exigida por el mismo estado de la música española que necesitaba soltar definitivamente las amarras, liberarse del pintoresquismo. Ya *El Retablo* y el *Concierto* eran liberación y cambio; pero ahora aparecía como necesario enfrentarse con la gran voz, buscar otro público «distinto» del normal y tópico para la música española.

Don Manuel de Falla, solitario de Granada, estaba al día, por los viajes y por las partituras, de la situación de la música europea. Que era la siguiente: cansancio hasta la rutina de una música deshumanizada, sometida a la libertad y al ingenio, áspera sin motivo y sin mensaje. Es verdad que en Viena, Schönberg y sus discípulos hacían otra cosa y mandaban otro mensaje, pero sobre Falla, como sobre todos, pesaba París y su Strawinsky. Tímidamente, las nuevas generaciones empezaban a pedir más humanidad; por eso *El Retablo* tenía éxito tan pleno en los festivales de música contemporánea.

Atlántida significa, en primer lugar, una gran victoria de la música española. Hasta ahora, y con el mismo Falla, la visión de la música española se hacía siempre a través del pintoresquismo andalucista. Visión heredada del siglo romántico cuando la música española, parva y sin diálogo verdadero con la de Europa, era, sin embargo, tema y tópico preferido de casi todos los músicos. Indudablemente, *El Retablo* de Maese Pedro, y el *Concierto* suponían una liberación de ese andalucismo; pero en el primero, la referencia a lo quijotesco, la relativa

moderación en los medios comparada con el resto de la música europea, suponía una cierta permanencia del tópico. En el puente entre los dos siglos la influencia de lo ruso, a través de Dostoiewsky y a través de la música, afectaba a las más hondas entrañas de lo europeo, mientras que lo español, tan de moda, viene sólo a colmar el rincón del exotismo: apenas si la *Carmen,* de Bizet, apunta hacia una visión más universal del tema amoroso. Un periódico, como «Le Figaro»; un crítico musical, como Bernard Gavoty, tan asomados a la vertiente pintoresca de lo español, hablan de *Atlántida,* poniendo como punto de comparación la *Pasión según San Mateo,* de Juan Sebastián Bach. Significa, pues, esta obra la clausura definitiva del pintoresquismo: no es sólo el que, salvo en ciertas pinceladas de ambiente y en la voluntaria referencia de «El sueño de Isabel» a un romance, no haya cita de lo popular sino porque la misma concepción religiosa del conjunto impone esa liberación.

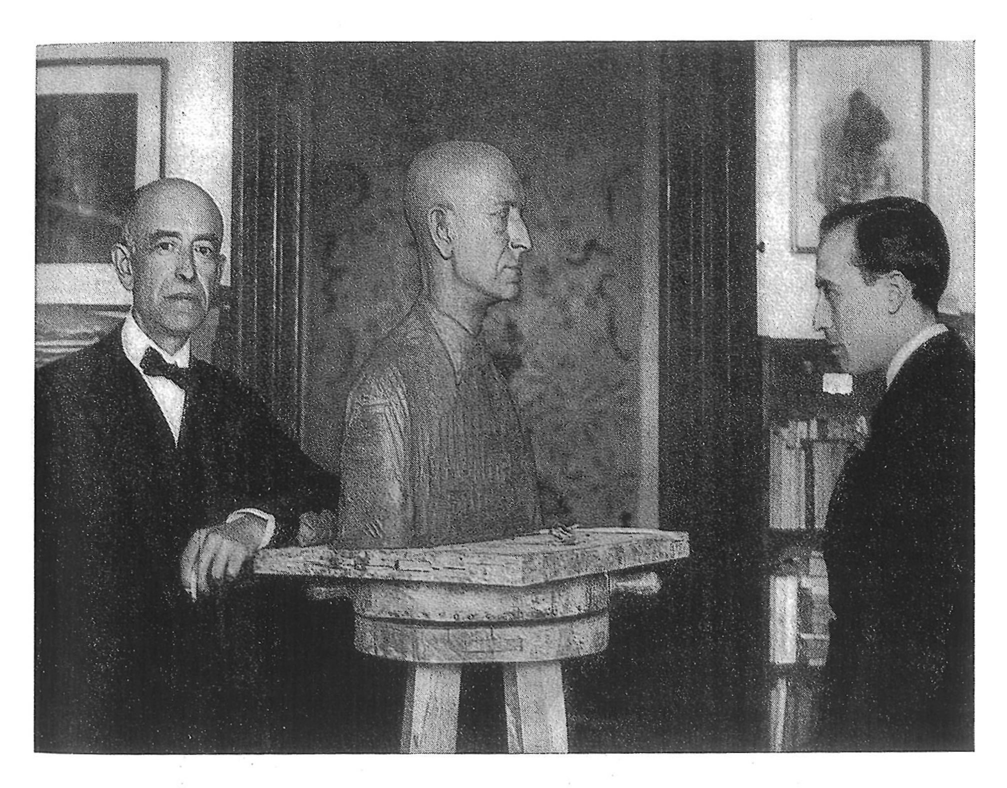
El año 1929, Strawinsky parece liquidar el período de deshumanización con la *Sinfonía de los Salmos.* Se buscaba otra vez una cierta primacía del «contenido», una cierta afirmación de «mensaje», y para ello, la forma «oratorio», la elección significativa de los textos, la relativa moderación en los medios que esa misma forma, cercana a lo religioso, exige, suponía una búsqueda de otro público. *Atlántida* se adelanta en fecha y en significación. Por esto interesa como capítulo de un análisis estrictamente musical el mensaje que deducimos a través de los textos. Parecería pista segura, conociendo la religiosidad de Falla y su entusiasmo por Tomás Luis de Victoria, hablar de «auto sacramental», es decir, de una visión de lo hispánico ligado con la Contrarreforma. La pista nos llevaría al sitio contrario de *Atlántida.* Falla se sirve del poema de Verdaguer para situarse en dos mundos no precisamente típicos de la Contrarreforma. En primer lugar, un cierto elemento mítico, nada wagneriano, por cierto, y sólo moderadamente helénico, pues en la visión verdagueriana del viejo mito se mete de lleno lo cristiano, a través de la relación con el pecado inicial. En segundo lugar, lo épico y lo lírico dialogan a través de la aventura de Colón y de la silueta de Isabel la Católica. Hay que encaminarse más hacia el concepto de lo hispánico que pudo tener, desde nuestra perspectiva, el humanismo renacentista. En otra coyuntura he puesto de manifiesto el diálogo a través del tiempo y sobre Colón y con cita de ruiseñores entre Verdaguer, Falla y el Marañón del prólogo al diario del navegante.

La obra es, en lo que hemos oído, fundamentalmente coral. La orquesta, cuidadísima, protagonista al comenzar y cuando preludia «El sueño de Isabel», sostiene las voces. Pues bien: desde los tiempos de

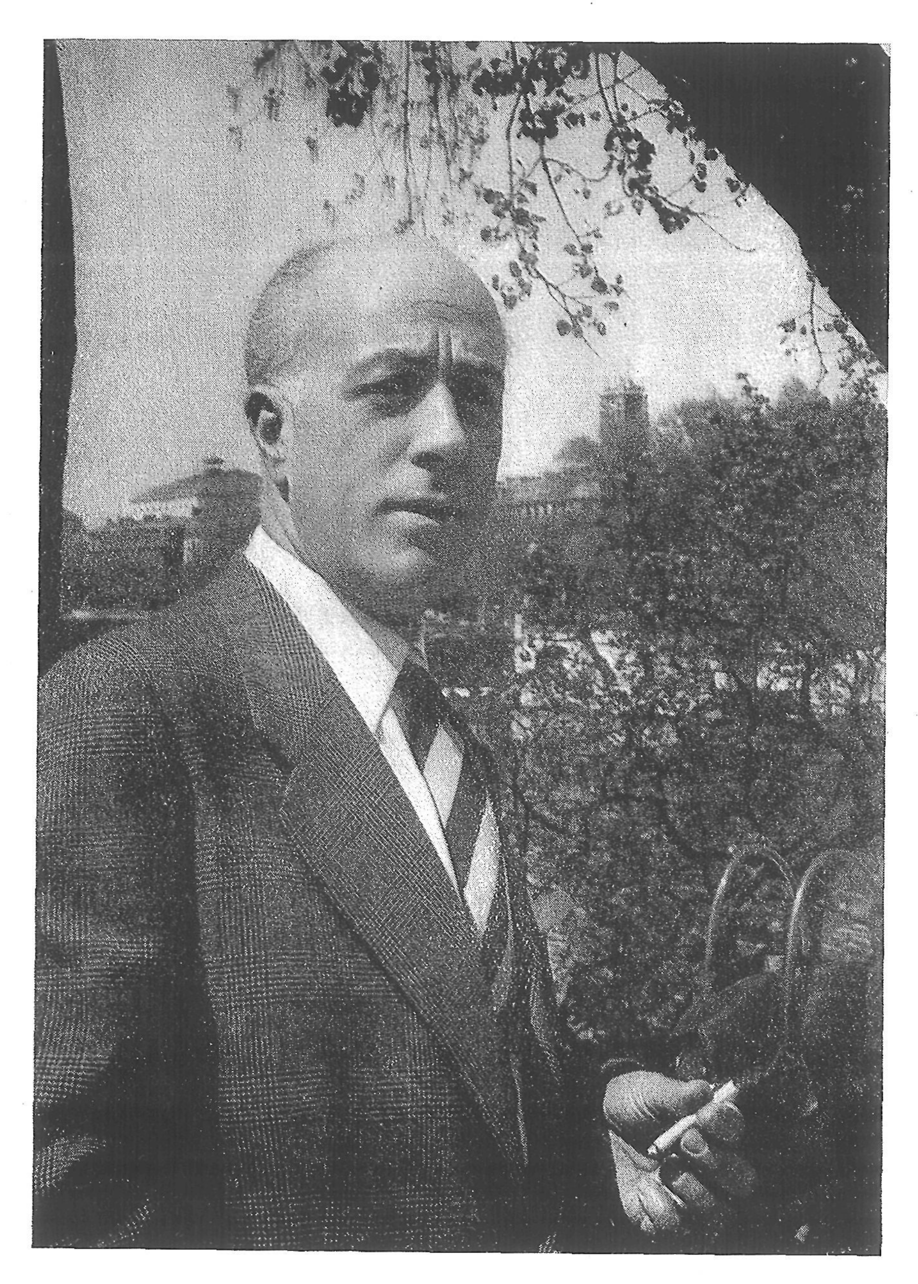
Tomás Luis de Victoria no habían sonado así voces españolas. Una polifonía rica, atrevida, consonante o disonante, según lo impongan la situación y el texto: la riqueza es interior, y de esa riqueza se pasa sin retórica a tónica de aclamación. Tanto en la expresión de lo mítico como en la de lo religioso se mezclan ambos acentos; de aquí que los fronteras entre el profano y lo religioso sean tan fluidas. Creo sinceramente que Falla, al pensar en José María Sert, como autor de los decorados para *Atlántida,* buscaba un «color» que contribuyera a aunar las dos cosas. En todo caso esa esencia «hispánica» de la que Falla parte, supone, antes de la exaltación contrarreformista, una expresión religiosa, pero no desencarnada de lo humano, de lo profano. Por eso las dos intervenciones de solistas que conocemos —«La muerte de Pirene» y «El sueño de Isabel»— no tienen carácter operístico, sino que heredan, cada una a su manera, el recogimiento especial, la contenida exaltación de los solos en el oratorio. Hay, sí, trozos específicamente religiosos, como la «Salve marinera», las «voces divinas» y otros cuya influencia puede ser decisiva. Creo que he sido el primero en señalar este aspecto importantísimo de *Atlántida.* Un compositor joven no puede hoy hacer música en el estilo de esta obra de Falla, que tiene fecha de hace treinta años. ¡Ah, si aún en fragmentos esta obra se hubiera estrenado hace treinta, veinticinco años! Como la música eclesiástica necesita recoger la novedad cuando la novedad se ha hecho «escuela», como, además, la española ha vivido no muy en la línea. la contribución de *Atlántida* puede ser providencial.

En todo caso henos aquí ya libres de una pesadilla, mejor dicho de dos pesadillas. Amargo había sido para toda la música española el silencio de Manuel de Falla, pero amargo era también saber comprometido en una tarea «imposible» a compositor como Ernesto Halffter. Cuando se realiza bien una tarea «imposible» se trata, estéticamente, de algo parecido al milagro, porque milagro es «continuar» la inspiración de un músico como Falla, trabajador encarnizado del más pequeño matiz. En lo que hemos oído, en lo que hemos podido leer en la partitura, nadie es capaz de separar ni de preferir: la obra se nos presenta como un bloque, como una realidad de «taller» con maestro vivo, donde al terminarse una obra no se sabe quién aportó este color o aquel detalle. Mientras esperamos el estreno en Milán, no nos importa correr el riesgo de unas notas anticipadas cuando ya realidades como la anterior suponen un capítulo decisivo en la música europea.

P. Federico Sopeña
(de la Real Academia de San Fernando)
Iglesia de la Ciudad Universitaria
MADRID



Falla con el escultor Juan Cristóbal



Ernesto Halffter

ODA AL RIO PARANA

POR

JOSE CARLOS GALLARDO

1

No son olas, y bajan:
toda noción de río
se ha perdido en el agua.

Aguas continentales
flotan en la distancia.

El río gana y pierde
su realidad geográfica.

No son aguas que vienen
del agua: es toda el agua
en sí misma, viviente
agua final, antártica
y apocalíptica ola
enormemente llana.

No son las olas quienes
hacen llegar el agua:
es agua por sí sola
sacando aguas al agua.

Es el agua de tierra,
grava en origen, nada
total de tierra, cima
aérea golpeada,
nueva materia, caos
en su corriente sacra,
¡oh, milenaria vida
submarina del agua!

Noche por fuera y dentro
en hueso, pulpa y cáscara,
larga fruta terrosa
de las nocturnas aguas.

Cayó en su arcilla, lecho
de cosmos, nube bárbara.

Pero no es río, no es tierra,
no es viento, no es distancia
de luz: es la sublime
confluencia del agua.

Es América en río
Paraná, cielo de agua:
polo sur, polo norte
en el globo del agua.

2

Los grandes barcos son rehenes del cielo.

Los marinos se han visto obligados a cambiar el lenguaje.

Comprendemos que no hay tierra bastante para tender un
solo puente, mientras las aves amarillas o verdes
hacen mayor el aire. Seguimos comprendiendo
la cantidad de barro que compone a la tierra
para que el hombre la rehuya, porque teme volver
a abrir su forma en un lugar originario.

Vemos que el cielo está también acostumbrado a bajar
sobre el mismo tamaño de las aguas, y acabamos
pensando
que algo infinito y animal aumenta el peso de la tierra.

3

Islas: embocadura de las aguas.

Las islas son el pan de la corriente.

En las islas, el sol germina, verde
y seco, levantando, agreste, un aire
azul. Las islas tienen milenarios
huesos de tierra; hacían esqueletos
para la tierra, antes que el hombre echara
una primera capa de cadáver
a su propia memoria. Entre las islas,
el planeta descansa, se reduce
y hasta sueña con proclamar un día
su independencia. Dentro de las islas,

los insectos, los bellos animales,
los pájaros que infectan con colores,
los yuyos que devoran aire o luz,
el silencio que crece en un graznido,
el olor a ribera, a flor acuática
y el triunfal diente de la caza, forman
una perenne claridad salvaje
donde no se conoce el excremento,
la innecesaria paz o la palabra
firmada que nos dan, públicamente.

4

Libertad,
¡oh, siglos escombrados en el mismo paisaje!
¡Oh, libertad continua, caño
de libertad, onda infinita, gloria
abanderada, azul ala gigante de América:
Paraná,
oceánico río fecundador, ¡salve!

5

Pueblos del mundo, redonda cordillera palpitante:
congregaos para escucharos juntos
desde la orilla sideral de un río.
Agrupad la canción en zambas, cuecas,
zíngaros, mayas, liras y pañuelos
y acompañaos del ritmo arrollante de las aguas.
Estáis invitados a una extraña dimensión
—¡oh, mi Genil pequeño, parado en una hoja verde!—
para sentir que la estrella es todavía un misterio
menor que un río.

6

Todos los mares pasan por aquí. Todos los cielos
dejan aquí su forma irrenunciable. Todas las estrellas
alguna vez tuvieron posición sobre el río:
no de otro modo el universo pudo tender
su infinito de forma tan paralela al agua.

7

El aire quieto es un verano
bajo el que cuelgan islas y aves.

Las jangadas repasan bosques
muertos, y el río es un instante
de madera. Mas lo que queda
latiendo en el silencio, es aire.

La dimensión viene en un pez,
se oye en las nubes de la tarde
y se pierde en el eco oscuro
de este gran vacío salvaje.

Pero en las islas, el espacio
se redondea en torno al aire.

Porque el río es una ola
de vientos caídos a mares,
¡infinito rayo simétrico
de todas las oceanidades!

Y para el aire Paraná,
jangadera cárcel flotante.

El aire tiene curso y es
aire fluvial por todas partes,
aire de tiempo, aire del mundo,
eternos aires circulares,
aire que comenzó en el agua,
¡aire manantial del aire!

¡Oh río intacto, dura proa
para los aires navegantes!

Del Iguazú hasta el mar, latido
de una yarará incesante,
anillo muscular e insomne
de un solitario aire grande.

8

América es un río,
larga cuenca de tierra
que envuelve al agua. América
pasa por toda fuente,

bosque, montaña o pájaro;
nace de cada gota,
niño, pedernal, llama.
Vivió en el sol. América
atraviesa los polos
para romper el río
más allá: no hay sitio
donde América sea
hueso, descanso, polvo
o sal. Esto es América:
río continuar,
insistente testuz
y delta con volcán;
río sacando a flote
su puño, río-mar,
tierra sumada, toro
cenital, pedernal
donde la luz descubre
que está en el más allá.

9

El sueño es nuestro azul definitivo
por donde van los ríos de la mar,
¡agua y tierra en un solo cauce vivo!

El sueño es la distancia que, al pasar,
llenó su esfinge y definió a la orilla.
El sueño estaba, pasa y vuelve a estar.

Cae el sol en el agua. El cielo brilla
como una piedra gris. Toda agua es cielo,
¡mar de piedra, esplendor, luz que se astilla!

A medio mundo va, ¡oh agua en vuelo!
Y gira lento el río planetario,
cetáceo absorto: ¡sur es todo el suelo!

El hondo continente es un costrario
para un río que es alga de los vientos:
¡prehistórico azul, río primario!

Nace la tierra en él y, por momentos,
hay un agua de arcilla y gran camino
por la que rueda el sol sus hundimientos.

Eternidad: tú eres mi largo vino
inmóvil y fluvial; tú eres el largo
espejo de los ríos, el destino

de mi incansable orilla. Y, sin embargo,
¡oh yacaré dormido!, eres final
del mundo, hoyo polar de mi descargo,
perfecto trance azul, puente mundial.

José Carlos Gallardo
Diciembre de 1959
Buenos Aires, 2171
Rosario (Argentina)

LA CUNA MANCHADA DE SANGRE

POR

RAMON NIETO

CUENTO

Al entrar en casa, le dijo su mujer:

—Oye, que te pases por donde don Antonio a recoger la cuna...

—¿La cuna?

—Sí, hay que encolarla, o no sé qué. Llamó por teléfono hace un rato, pero habló tan de prisa que no me enteré muy bien de lo que decía.

Aquella tarde tuvo trabajo en casa. A eso de las siete, su mujer insistió:

—Santiago, que te pases por donde don Antonio, no se te vaya a olvidar lo de la cuna...

—Que sí, mujer. En cuanto que cepille estos entrepaños.

A las ocho salió. Todavía su mujer le anduvo rezongando desde la puerta:

—Ahora te irás derecho a la taberna y te olvidarás de pasar por donde don Antonio...

Pero no se olvidó. Antes de la taberna recaló en casa de don Antonio.

—Aquí me tiene usted para lo que guste mandar.

—Le estaba esperando. ¿A qué hora le dieron el recado? Pase usted. Por aquí. Este cuarto está lleno de trastos viejos. Un día tengo que hacer una limpieza general.

Apartó unos tablones que obstruían la entrada.

—Ya ve, de una estantería vieja. Si sabe de alguien que me dé algo por ella, se la vendo con los ojos cerrados. Es desmontable; a cualquiera puede hacerle un buen servicio, ¿verdad? A nosotros, es lo que digo, no nos caben los muebles en la casa; la familia aumenta y las paredes no dan de sí.

La cuna estaba tumbada encima de un cajón. Don Antonio sopló sobre la barandilla antes de cogerla. Santiago le ayudó a bajarla tirando del extremo del balancín.

—Quién lo iba a sospechar—continuó don Antonio—. Tres niños son casi una familia numerosa, y el más pequeño ha empezado a ir al colegio. Y mire por dónde, mi señora, que un buen día se levanta

de la cama con una vomitona, y si será o no será, y al fin ha resultado que sí, que será. Ahí ve la cuna abandonada; se desencajó de las patas, y si no es por mi señora, ya se la habría llevado el trapero. Las mujeres siempre acaban teniendo razón, porque ahora nos va a ser de mucha utilidad. ¿Usted cree que tiene fácil arreglo?

Santiago la sopesó, abrazándola:

—Unos tornillos, una pizca de cola, una mano de pintura, y como nueva—dijo.

—Pues hala, manos a la obra...

—¿Para cuándo calcula que será? O sea, la entrega, ¿a qué fecha?

—Lo antes posible, Santiago. Que a usted le conozco bien. Si le digo que para dentro de seis meses, llegará el momento en que mi señora dé a luz, y nos encontraremos sin cuna. Así que lo antes posible. Si la tiene mañana, más tranquilidad.

—No pase cuidado, don Antonio; se hará como usted mande: en el primer respiro. Anda uno tan agobiado...

Santiago agarró la cuna por un travesaño y se la llevó, balanceándola. Al entrar en la taberna, sus amigos le rodearon. Uno de ellos dijo:

—Qué, ¿te dedicas a vender por las casas, o vienes del parque, de cazar niños de pecho?

—¿No ves qué cara trae?—dijo otro—. Seguro que la Hortensia le tiene prometido un regalito.

Llegó a casa cerca de la medianoche; Hortensia cosía arrimada al brasero, envuelta en un tufo tibio. La cena estaba puesta sobre la mesa-camilla. Inexplicablemente, la sopa aún humeaba.

—¿Has ido a buscar la cuna?—fué lo único que le preguntó.

—Ahí, en el cobertizo...—logró balbucir.

La casa, como todas las de la calle, era de una sola planta, con un pequeño jardín delante y un patio trasero. Santiago había cubierto la mitad del patio con un tejadillo de cemento vibrado, que albergaba el taller. En el solar delantero había macetas con geranios y claveles, y una parra, que formaba un túnel desde el porche hasta la cancela.

La mañana siguiente la dedicó a podar la parra. Hortensia salió a reñir a las niñas:

—¡Quitaros de ahí debajo, que os cae una vara en un ojo y os desgracia!...

A él le dijo:

—Santiago, ¿no podías dejar eso para el domingo? Como andas tan sobrado de tiempo... ¿Cuántas veces ha llamado don Faustino que vayas a cepillarle el entarimado? ¿Y los encargos del hospicio, y el de don Angel, y el de la casquería, y ahora el de don Antonio? Mira

que podíamos mejorar, si fueras más constante. Te conformas con ganar lo del día; no tienes otra ambición.

—¿No estamos bien así? —dijo él desde lo alto de la escalera de mano—. No nos falta de comer ni de vestir. ¡Pamela, saca los pies de esa arqueta! Volviendo a lo nuestro, Hortensia, mejor es conformarse con lo que se tiene y no andar a la greña por conseguir aquello, y luego lo otro, y luego lo de más allá, sin un punto de reposo. Si por fatigarse fuera uno más feliz...

Tampoco terminó aquella mañana con la parra, porque cada dos tijeretazos se bajaba a hacer una necesidad o a fumar un pitillo. Después de comer durmió la siesta; y al levantarse vino Loreto, la hija pequeña, con un costurero de mimbre al que se le había desclavado la tapa. Al anochecer se pasó por el cobertizo; comprobó que a la cuna le faltaba un barrote del barandal. «Ahora tengo que salir —se dijo—, porque seguramente lo habré perdido junto a casa Mariano.»

Un mes más tarde, Pamela se subió a horcajadas en la cuna y empezó a galopar, y Hortensia, desde la cocina, escuchó un estruendo de tablas unido a los sollozos de la niña, y salió al patio, y se encontró a ambas —la niña y la cuna— tiradas en el suelo, y uno de los arcos de la escanilla partido por una punta, colgante como un fleco astillado.

—¡Ay, Virgen! ¡Deja que llegue tu padre, verás qué zurra te va a dar!

Santiago había ido a enderezar un zócalo en casa de María, la comadrona, y llegó pasadas las once, cuando su hija estaba ya acostada.

—Santiago —le decía su mujer en la cama—, ¿por qué no arreglas la cuna de una vez, ahora que estás menos cargado de trabajo? Luego, en la primavera y el verano, siempre andas de un lado para otro. Vendrá don Antonio y te cogerá con las manos vacías.

Pasó un mes, y los almendros habían florecido, y don Antonio se acercó una tarde a casa del carpintero. Hacía sol y un aire muy frío. Don Antonio se frotaba las manos y empinaba los hombros para proteger las orejas con las solapas del abrigo.

—Qué, ¿cómo va esa cuna? —preguntó a Hortensia, desde la verja.

—Ahora mismito salió Santiago a comprar unas tuercas para afirmarle los rodapiés —mintió Hortensia, levantando la cabeza del lavadero.

—Estoy viendo que va a venir el niño y no tendrá dónde posarse —dijo don Antonio.

Santiago regresó al anochecer.

—Si parece que va a retoñar la vid... —dijo al entrar.

—Quien va a retoñar es don Antonio, de malhumorado que le tienes. ¡Y con tantos favores como le debemos!

—Mira, Hortensia: porque le debemos favores nos hace encargos don Antonio; sabe que no voy a tener ley para cobrárselos, y de eso se aprovecha.

—Pues haberse negado desde el primer momento, y no haberse comprometido. Has dado tu palabra, y no vale volverse atrás.

—Que sí, mujer, que lo haré. ¡Pues no le falta nada a la señora para dar a luz!

En efecto, retoñó la vid, y se llenó de pámpanos, y engordaron los almendrucos, y una noche entraron los niños del barrio y saquearon el árbol para organizar a la mañana siguiente con los frutos una batalla campal. Se esfumaron las últimas vetas de nieve en las crestas más altas de la sierra. Santiago le repetía a su mujer:

—Hay quienes la gozan trabajando; pero tú sabes que a mí el trabajo se me hace cuesta arriba. Lo que me gusta de verdad es contarles cuentos a las nenas y jugar al mus en casa Evaristo. A mí no se me puede pedir que me pase el día agarrado a la garlopa.

Una mañana, sin decirle ella nada, cogió la cuna y se la llevó al torno, arremangó la camisa y asió un formón. Pero sus buenos deseos los desbarató la aparición de dos amigos que le invitaron a salir con ellos de caza.

—Mañana empieza la veda. No te negarás a disparar dos tiritos para cerrar la temporada.

No se negó.

A primeros de mayo se tropezó con don Antonio en la barra del café Continental.

—No me diga nada, no me diga nada...—atajó el carpintero.

—No pensaba decirle nada... Usted me dió su palabra de que tendría la cuna para cuando naciera el niño, y a este paso...

—Vamos a ver, ¿para cuándo la necesita? Diga una fecha, y por éstas —besó la cruz formada por el pulgar y el índice— que ni un minuto se ha de retrasar.

—Yo sólo sé que mi mujer sale de cuentas el día diez; pero tampoco me cabe la menor duda de que se verá obligada a acostar al recién nacido en el santo suelo.

Don Antonio le volvió la espalda. Después rectificó:

—Por favor, Santiago —juntó las manos como si fuese a rezar—, le ruego que no me deje plantado.

Santiago salió del café cabizbajo, con el ceño fruncido y mordiéndose los labios. En casa Evaristo, sus amigos le notaron apesadumbrado.

—Que soy un desgraciado —repetía él—, un desgraciado y un mamalón. Teníais que haberlo visto, juntando las manos y rogándome a mí de favor. Don Antonio rogándome a mí.

Aquello fué motivo suficiente para que Santiago perdiera la cuenta de los vasos que bebía. Sus amigos le ayudaron a recordar el camino de casa.

Al día siguiente recordaba el camino de casa, pero las palabras de don Antonio no asomaron al quicio de su memoria. Se levantó tarde, paseó un rato por la carretera «para despejar la cabeza» y después visitó a un amigo con quien planeaba un negocio de aprovechamiento de vigas de derribo.

El día 10 le llamaron del colegio de la Merced, donde un niño había quebrado dos tablas de una tarima. Bajó a comer a casa, y Hortensia le dijo:

—He visto en el mercado a la chica de don Antonio, y le he preguntado por la señora. No ha habido nada todavía.

—Pero ¿a cuántos estamos hoy?

—No te hagas el distraído; sabes tan bien como yo que hoy estamos a diez.

Durante cinco días más, Hortensia trajo del mercado la misma noticia. El sexto día fué el de la caída de Pamela desde lo alto de un muro en construcción, mientras jugaba con otras niñas a los «imitamonos». Al barrio lo invadía de sol a sol el griterío de los chiquillos, pero aquel grito tuvo una agudeza especial que electrizó a todas las madres. Detrás de aquél vinieron otros gritos más largos y profundos, como el rebote de los truenos en una cadena de montañas. En cada puerta había una mujer, sorprendida mientras fregaba los cacharros, lavaba la ropa, barría, cosía o se peinaba.

—¿Qué ha pasado?

Un chiquillo que venía llorando señaló hacia el final de la calle:

—Pamela, la de la Hortensia..., que se ha caído...

Las madres iban en busca de sus hijos.

—Hala, a casa derecho, delante de mí. No hay más juegos—y les daban azotes y cachetes.

El capataz de las obras traía a Pamela en brazos. Le seguía un albañil con una sandalia en la mano. La niña sangraba por la frente y su boca exhalaba unos quejidos tenues.

Hortensia se la arrebató al capataz; la estrujaba contra el pecho.

—Te voy a matar, te voy a matar...- le decía.

—No la riña, señora —intervino el albañil, ofreciéndole el zapato—. Encima del golpe que se ha pegado...

Hortensia entró en la casa y se dirigió al cobertizo. Estaba el suelo sembrado de virutas. El rostro de Santiago parecía encarcelado tras los barrotes color rosa de la cuna.

—Mira tu hija, que se ha lastimado por andar trotando por donde no debe.

—¿No ves en lo que estoy? Ahora no puedo hacerte caso.

Una gota de sangre se convirtió en una estrella al desplomarse en una barandilla. Santiago alzó los ojos hacia la herida.

—¡Llévala al hospital! —exclamó—. No te quedes ahí pasmada.

Hortensia fué llorando todo el camino. Eran las tres de la tarde y no había regresado. Loreto se arrimó a las piernas de su padre.

—Tengo hambre—dijo.

—Busca por la alacena, a ver si hay pan y un cacho de queso.

No había pan. Padre e hija tomaron queso, y chorizo, y unos albaricoques. Después, la niña se sentó en el escalón de la entrada a contemplar el trabajo de su padre.

—Pamelita se hizo mucho daño—dijo.

—Eso creo, pero no puedo ir a verla hasta que no termine con la cuna.

—Si vieras cómo lloraba...

—Si lloraba fuerte, señal de que el percance no fué muy grave.

—¿Se van a quedar siempre, ella y mamá, en el hospital?

—¿Siempre? ¡Pues a ver quién nos prepara la cena!

La madre volvió al anochecer. Se encerró en su cuarto. Loreto fué a decirle a su padre:

—Mamá está llorando. ¿Por qué no se ha traído a la nena?

—Vete tú a preguntárselo.

—No me quiere abrir la puerta.

A las diez en punto acarició la cuna la última pincelada de esmalte. Santiago la miró. Resplandecía. Irrumpió en el patio un olor denso a pescado frito. Santiago se dirigió a carreras hacia la cocina.

—¡Hortensia! ¡Hortensia!—gritó.

Respiraba jadeante. Golpeó en la puerta.

—¿Cómo está la niña?

Hortensia abrió. Tenía los ojos empañados.

—Ahora te recuerdas de la niña...—dijo.

—Hasta no terminar la cuna, no he salido del taller... ¿Por qué no ha venido contigo?

—Ahora te recuerdas de ella...

—Me voy al hospital.

—Por mí, como si vuelves a ir de tasqueo.

Fué al hospital, y allí le dijeron que la niña estaba bien, que la tenían en observación por si reaccionaba a la inyección del tétanos.

—¿La puedo ver?

—Siendo su padre...

Permaneció toda la noche en vela, sentado en una butaca, contemplando el rostro de su hija, dormida.

A las ocho de la mañana llegó Hortensia.

—¿Ha despertado?—preguntó a la monja.

—No.

Se cruzaron Santiago y ella sin decirse una palabra. Santiago besó a la niña en la frente y regresó a casa. Cogió la cuna bajo el brazo.

—¿Adónde vas?—le preguntó Loreto.

—A casa de don Antonio.

—¿Me dejas ir contigo?

Se encogió de hombros. La pequeña corría delante de él. Todo el camino corrió sin cansarse, y chillaba y reía con el convencimiento de que el mundo a su alrededor era alegre y estaba bien hecho.

Subió las escaleras apoyándose en las palmas de las manos, como un gato.

—Estate quieta, mujer, que ésta es una casa seria.

Santiago apretó el botón del timbre. Abrió una criada joven, con los ojos espantados y fríos, que recordaban la mirada de un muerto.

—Vengo a traer esta cuna.

—¡Andá! ¡Que si se descuida usted!

—Qué ha sido, ¿niño o niña?

—Una niña muy rica. Nació esta madrugada.

Loreto husmeaba por los huecos de las puertas que daban al pasillo.

—Mira, papá —dijo, acercándose—. Aquí hay un serón muy bonito, con una cortina de gasa, como uno que vimos mamá y yo en el cine...

—Deja de enredar o te doy un cachete.

La sujetó con fuerza de la mano. Salieron a la calle. Al borde del portal, la niña dijo:

—Papá, ¿verdad que Pamelita no ha muerto?

Santiago aspiró profundamente el aire limpio y húmedo.

—No, hija, no ha muerto —murmuró al fin—. Sólo está dormida.

Ramón Nieto
Bloque 74, 3.°
Poblado de La Elipa
MADRID-17

THOMAS MANN DESCUBRE A DON QUIJOTE

POR

ANTONIO IGLESIAS LAGUNA

ODISEA DE LUJO

El día 19 de mayo de 1934, Thomas Mann embarca en Boulogne a bordo de un transatlántico holandés rumbo a Nueva York. Con esta singladura pone fin a una etapa de su vida y hace, por así decirlo, borrón y cuenta nueva con su patria, en la que ahora gobierna un ser fanático, alucinado y alucinante: Adolf Hitler. Thomas Mann, como tantos otros escritores alemanes, prefiere emigrar a embriagarse de pangermanismo. Ha morado un año en Suiza, en Küsnacht, junto a las aguas del lago de Zurich; pero el país helvético se halla demasiado próximo a los campamentos de la Wehrmacht. A Suiza vino abandonando su plácida casa del Herzogpark muniqués, junto al río Isar, donde tantos años residiera luego de abandonado el patricio y hanseático hogar de Lübeck, descrito en *Die Buddenbrooks*. Ahora, en este mes de mayo de 1934, rememora las etapas de su vida y siente la tristeza del desterrado. La interrogante del futuro alemán emerge en su conciencia, pero ignora aún el trágico destino que espera a su pueblo. Destino que años después, en 1945, plasmará artísticamente en la obra cumbre de la novela alemana: *Doktor Faustus*.

Thomas Mann huye plácidamente de la quema. En camarote de lujo y no arriesgando la vida, como muchos escritores de su patria. En Estados Unidos le esperan la Universidad de Princeton y el nuevo hogar de Pacific Palisades (California). Allí convivirá con otros artistas alemanes emigrados (Franz Werfel, Bruno Frank, autor de una biografía novelada de Cervantes, etc.), soñará con el regreso a Alemania y juzgará a ésta —y sobre todo a Lübeck, su ciudad natal— en sus famosos discursos radiofónicos en recuerdo, acaso, de Fichte, con una acritud tal, que todavía hoy no se la han perdonado muchos de sus compatriotas.

Thomas Mann es, además de turista de lujo, un escritor famoso galardonado con el Premio Nobel. Pero la plácida travesía que acaba de iniciar tiene, para el lector español, un interés específico: el creador de Tonio Kröger, Tobías Mindernickel y tantos otros héroes de ficción va a matar el tiempo en este su primer salto del charco leyendo una obra maestra para él casi desconocida: *Don Quijote*.

No quiere decirse con esto que Thomas Mann no haya tenido en sus manos el libro inmortal alguna vez. Lo ha hojeado, leído por encima en varias ocasiones; mas hasta ahora no ha afrontado en serio su lectura. Son muchos los prejuicios antiespañoles que nublan la viva inteligencia de este hombre del Septentrión. Por sus venas fluye sangre hispánica —herencia materna—, mas, confesemos la verdad, jamás había mostrado por España simpatía alguna. Ni la mostrará demasiado en el futuro, aunque este descubrimiento suyo de Don Quijote le revele, por fin, algo del ser español y despierte su interés por un pueblo al que siempre había mirado con suspicacia.

A primera vista quizá parezca sorprendente que un escritor de su talla, un hombre de tan vasta formación humanística, llegara al borde de la sesentena sin haberse interesado por la genial creación cervantina. Si recapacitamos, veremos que nada hay de extraño en esta ignorancia. Thomas Mann ha visto siempre la patria de Don Quijote y Sancho a través de las gafas ahumadas del protestantismo alemán; tiene de ella la visión deformada del *Don Carlos*, de Schiller, y el *Egmont*, de Goethe. Ergo, no le interesa. No le interesa a él, Thomas Mann, debelador de la burguesía, ironista máximo, nihilista literario por convicción, discípulo de Theodor Fontane —el Flaubert germano—, por tener una cáustica prevención contra todo lo que signifique fanatismo, brutalidad, pasión desenfrenada, orgullo desmedido: los defectos precisamente con que allende los Pirineos se adorna al español.

Cabría objetar que estas reservas mentales no bastan a justificar su inhibición. ¿Por qué no ha acometido hasta este 19 de mayo de 1934 la lectura de la creación cervantina? Sabemos de sobra que en la propia España generaciones de dómines irresponsables nos hicieron antipática, de niños, la entrañable figura de Don Quijote a fuerza de imponérnosla a coscorrones y mamporros. En Germania ocurre igual, con la diferencia de que los torturadores de la infancia son Goethe y Schiller. Ello explica que el caballero de la Triste Figura no haya tenido un amplio eco en el pueblo alemán, aunque sí lo tuvo en Rusia, Francia e Inglaterra; pero no que lo ignoren muchas personas cultas y en particular los literatos. Por desgracia, es así. Y no debe maravillarnos cuando hay flamantes novelistas españoles de la última hornada (léase premio) que declaran paladinamente «no haberlo leído aún». No ha de sorprendernos, pues, que para muchos intelectuales germanos sea *Don Quijote* un libro que se cita, pero que no se lee, igual que la *Guía de Ferrocarriles* o el *Anuario Telefónico*.

Con razón se quejaba de ello el hispanista suizo August Rüegg: «Es un hecho difícilmente explicable que de los cinco «grandes» de la literatura universal (Homero, Dante, Shakespeare, Cervantes y Goethe), todos, salvo el español, hayan encontrado entre nosotros expositores y comentaristas. En nuestro ámbito cultural se sabe sorprendentemente poco de Cervantes, y su obra principal halla mucha menos comprensión que en Italia, Francia y países anglosajones» (1).

No obstante, Thomas Mann, vencida al fin su suspicacia, ha elegido a Don Quijote como compañero de viaje. El hidalgo manchego va a ser su solaz en esta travesía; le hará olvidar la amargura de tener que decir adiós a la vieja Europa y renunciar indefinidamente al ámbito cultural germano. En este momento crucial de su existencia, el escritor necesita un revulsivo, un bálsamo si se quiere, y deliberadamente vuelve los ojos a Cervantes. Esta vez leerá el *Quijote*. Plácido, sosegado, aguzando su espíritu crítico. Concienzudamente, como a todo buen tudesco cumple. Y no sólo piensa leer, sino también anotar las impresiones que la lectura le produzca. Está a punto de nacer un «diario de novelista y mar», un cuaderno de bitácora titulado *Meerfahrt mit Don Quijote (Singladura con Don Quijote)*, que posteriormente será recogido en el libro de ensayos *Adel des Geistes* (2).

«Don Quijote», lectura de viaje

El diario de la singladura —once días de navegación— se desarrolla en dos planos: uno, real, el mundillo viajero en torno al escritor, y otro, ideal, el mundo cervantino. El maravilloso poder de síntesis del novelista germano, su preocupación por eliminar el tiempo empírico dominante en la novela del siglo XIX —a imitación de James Joyce y Proust—, le permiten fundir en un todo homogéneo los dispares ejemplares humanos que le rodean en la nave con los ideales seres de ficción que discurren por las llanuras manchegas, las tierras del Ebro, la campiña catalana, en las páginas cervantinas. La técnica la aprende ahora —algo torpemente— en el propio *Don Quijote*, pero la elevará a un alto grado de perfección en *Doktor Faustus*. No por ello es un innovador, pues un romántico alemán enamorado de Cervantes —E. T. A. Hoffmann— ya la había empleado en el *Gato Murr* (3).

(1) August Rüegg: *Miguel de Cervantes und sein Don Quijote*, A Franke AG-Verlag. Berna, 1949.

(2) Citamos por la edición individual de la Insel-Bücherei. Wiesbaden, 1956.

(3) Las obras de Cervantes, en la traducción de Tieck, se citan expresamente en esta maravillosa novela. Cfr. *Lebensansichten des Katers Murr*, Wilhelm Goldmann Verlag. Munich, 1956; pág. 123.

Después de describir a sus compañeros de viaje y hacer unas observaciones humorísticas sobre los «peligros» a que se expone al confiarse a la benevolencia de las olas, nos explica Thomas Mann por qué motivos ha escogido el *Quijote* como lectura de viaje: «*Don Quijote* es un libro universal, justamente lo adecuado para un viaje por el mundo. Escribirlo fué una osada aventura, y la aventura receptiva que supone leerlo está a la altura de las circunstancias. Por extraño que parezca, no lo había leído nunca sistemáticamente de cabo a rabo.»

No sería novelista Thomas Mann si, al familiarizarse con Don Quijote, no pensara a la vez en los héroes nacidos de su propia imaginación. Así, al día siguiente nos dice que la tumbona donde reposa con el libro entre las manos le hace pensar en la de Hans Castorp, el afrancesado soñador de *La montaña mágica*.

Thomas Mann empieza a descubrir a Don Quijote

Es una frase hecha la imposibilidad de descubrir el Mediterráneo. Sin embargo, millones de turistas lo descubren para sí todos los veranos, y en el espíritu siempre hay Mediterráneos incógnitos, con sus Scilas y Caribdis, sus sirenas y sus playas de oro. El Mediterráneo de Thomas Mann —mientras boga descubriendo la inmensidad atlántica— es el mar dorado y fulgurante de la obra cervantina. No cabe duda de que el escritor se ha aproximado receloso a su orilla; ha metido un pie en el agua para probar su temperatura; pero la prueba es satisfactoria y pronto se zambulle de un salto magnífico. Thomas Mann se deja llevar por las olas, goza la delicia salina y cálida de este mar de la novela, que ahora le depara una de las emociones más hondas de su vida espiritual. «¡Qué monumento tan extraño! —exclama—. Sujeto al gusto de su tiempo más de lo que esta sátira quisiera (que iba dirigida precisamente contra dicho gusto), inclusive en el modo de pensar, que con frecuencia no es sino rastrero y leal, pero libre en cuanto a sensibilidad literaria y descollando sobre su época en cuanto a crítica y humanidad.» ¿Rastrero y leal a la España de los Austrias? Ya tenemos el clisé, la visión deforme y alicorta de un Cervantes cuidadoso de no chocar con las instituciones de la Monarquía Universal. Una manera de ver en la que han incurrido hasta famosos eruditos españoles: Américo Castro, con su preocupación por encuadrar a Cervantes en las filas del erasmismo español; Clemencín y Rodríguez Marín, con su pasión por el antecedente literario o biográfico que, aparentemente, todo lo explica, sin ir a la entraña, al hondón del alma del autor. (Luis Rosales ha explicado suficientemente esta estrechez de miras de más de un cervantista ilustre.)

Thomas Mann, que lee el *Quijote* en la traducción clásica de Tieck, dedica al romántico alemán los más encendidos elogios, los cuales repetirá después, al llegar al capítulo donde es el propio hidalgo quien da su parecer sobre el arte del traductor. Cierto: la versión de Tieck es excelente; pero, pese a Thoman Mann, sigue teniendo vigencia la tesis cervantina de las dos caras del tapiz.

El humor de Cervantes

Al enjuiciar el humor de Cervantes, tiene el escritor alemán detalles de gran finura crítica. El padre de Félix Krull —el estafador de gran hotel, Don Juan ratero sin la grandeza del de Zorrilla—va enamorándose paso a paso del caballero de la Triste Figura. Ignoramos si después de leído el *Quijote*, Thomas Mann profundizó en nuestra novela del Siglo de Oro. Es posible que no. Sin embargo, Félix Krull es un pícaro más, producto de la picaresca del siglo XX; un pícaro de guante blanco y flor en el ojal, sensual, alambicado, escéptico y triste. Tal vez Thomas Mann no leyera nunca el *Lazarillo* o el *Guzmán de Alfarache*, pero, indudablemente, leyó el *Gil Blas* y el *Simplicissimus*. De todos modos, la inmensa distancia que va del *Zauberberg* y *Die Buddenbrooks* al *Doktor Faustus* no puede explicarse satisfactoriamente sin la experiencia cervantina. El gran crítico alemán Paul Fechter lo ha hecho notar (4).

El viajero alemán, preocupado por Don Quijote y ocupado irónicamente con las trivialidades de los turistas yanquis, ingleses y holandeses que le acompañan en la travesía, devora insaciable la novela. «El estilo humorístico en grande de la novela me induciría otra vez a estimar que lo humorístico *per se* es el elemento esencial de lo épico; a considerarlo ambivalente, si bien esto no es una equiparación defendible desde un punto de vista objetivo», escribe el 20 de mayo. «Un medio estilístico, humorístico y romántico —añade— es el truco de hacer pasar por la historia, por la traducción y revisión comentada del manuscrito de Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo.» Thoman Mann analiza cuidadosamente el sistema cervantino de relato indirecto valiéndose de la apoyatura del falso moro, y lo utiliza después en *Doktor Faustus*, donde el Cide Hamete Benengeli se llama Serenus Zeitblom.

Poco a poco, milla a milla, *cocktail* tras *cocktail*, Thomas Mann, en el salón azul del buque, en cubierta o en su camarote, se va

(4) Paul Fechter: *Geschichte der deutschen Literatur*, C. Bertelsmann Verlag. Gütersloh, 1952; pág. 511.

quijotizando, compenetrándose con Cervantes, sintiendo retemblar en su alma los ideales de la España del siglo XVII. La captación de este espíritu germano no es nada fácil. No ha ido al humor por el amor universal a las criaturas, sino por una reserva irónica que nace de un dolorido asombro, de un amargo desencanto ante sus debilidades e imperfecciones. No se olvide que si el *Fausto* goethiano es una encarnación del ser alemán —aunque en menor medida que Don Quijote lo es del español—, lo es también del personaje histórico practicante de la magia negra, contemporáneo de Lutero, y de quien nos da noticias el abad de Sponheim. Y no se olvide tampoco que, si el *Doktor Faustus* del siglo XX no tendría razón de ser sin la trágica historia alemana de esta centuria, Adrián Leverkühn es al mismo tiempo una contrafigura de Nietzsche, el gigante germano a quien Thomas Mann amara dolorosamente y que viene a su memoria una y otra vez, al leer las páginas cervantinas. Si Unamuno identifica a Alonso Quijano con Ignacio de Loyola, Thomas Mann ve en él a Nietzsche: «Soñé con Don Quijote. Era él en persona y me hablaba —escribe a la vista casi de Nueva York—. Pero así como la realidad con que nos topamos difiere de la idea que de ella nos hiciéramos, así también Don Quijote tenía otro aspecto que en las láminas. Llevaba un bigote grueso y poblado, tenía una frente alta, prominente y ojos grises, casi ciegos, bajo cejas asimismo pobladas. Me dijo que su nombre no era el de Caballero de los Leones, sino Zaratustra.»

El amor de Cervantes por Don Quijote lo advierte cada vez con mayor claridad el escritor. Así, anota el 22 de mayo: «Su respeto por la criatura hija de su propia invención cómica crece continuamente a lo largo del relato; este proceso es acaso lo más apasionante de toda la novela; más aún: es una novela de por sí y coincide con el creciente respeto por la obra, concebida modestamente como acre broma satírica, sin tener idea de a qué altura simbólica y humana estaba destinada a ascender la figura del héroe.»

PREJUICIOS, ERRORES Y ACIERTOS DE THOMAS MANN

Los errores de bulto que el escritor germano comete al enjuiciar la lectura entre manos son de índole histórico-política más que literaria, aunque en este último campo mantenga curiosas opiniones sobre el espíritu vengativo de Cervantes frente a Avellaneda, sobre la superior calidad de la primera parte de la novela y sobre su final, que considera decepcionante. Más crasos —y, por desdicha, comprensibles— son sus errores históricos: la injusticia de la expulsión de los moriscos, por ejemplo.

No seamos, sin embargo, severos en demasía con Thomas Mann, cuya claridad de juicio se ve turbada —ya lo dijimos antes— por su educación evangélica. Veamos qué comentarios le sugiere el encuentro entre Sancho y Ricote. «El capítulo —escribe— es una mezcla inteligente de protestas de lealtad, de manifestaciones del rígido catolicismo del autor, de su intachable sumisión al gran Felipe III... y de la más viva compasión humana ante el horrible destino de la nación mora, que, afectada por la orden de destierro del rey, fué sacrificada a la —supuesta— razón de Estado sin tomar en consideración el sufrimiento individual, con lo que se la arrastró a la miseria. El autor, recurriendo a lo uno, se permite lo otro; *pero yo me imagino se ha sentido siempre que lo primero era un medio político para lo segundo, y que es precisamente en lo segundo donde comienza la sinceridad del escritor.*» Si Thomas Mann hubiera tenido un conocimiento siquiera superficial de nuestros clásicos, si hubiese leído la historia de España en otros libros que no fueran los de autores hispanófobos, habría matizado su juicio con mayor esmero. «Cervantes —escribe Rüegg (5)—, pese a su sentido democrático y su interés por los gitanos, bandidos y bribones..., estaba perfectamente capacitado para examinar el mundo no sólo desde el punto de vista del súbdito, sino también desde el del soberano, y para valorar sus metas, motivos y dificultades.» Error éste parejo al de Américo Castro, al considerar la ecuanimidad cervantina como «hipocresía típica de la Contrarreforma» (6).

Es curiosa la actitud de Thomas Mann, pese a las aclaraciones del propio Cervantes en cuanto a las culpas de los moriscos. Puesto a no admitir razón alguna, es lógico que el autor alemán afirme con amarga ironía que dichas culpas «no se mencionan por su nombre y permanecen en vergonzosa oscuridad». Esta ceguera voluntaria de persona tan vidente es tanto más asombroso cuanto que su patria, Alemania, ha arrastrado siempre el peso muerto del problema judío, cuya «solución final» se perfilaba ya siniestramente en el horizonte de 1934. En este año y en el anterior empiezan a funcionar los campos de concentración de Buchenwald y Dachau. Hoy, con siglos de perspectiva y a la luz de la historia más reciente, no debiera haber nadie que no comprenda ya la sabiduría política de aquella medida de Felipe III.

Claro está que el gran impasible Thomas Mann, el septentrional desapasionado y frío, juzga las cosas con pasión. Le duelen en el alma sus propias vicisitudes, le duele Alemania, le duele el destierro; y nada más fácil que identificarse con el morisco Ricote, ver en la aventura cervantina un precedente de su peripecia personal. Por ello no ha de

---

(5) *Ibidem*, pág. 123.
(6) Américo Castro: *El pensamiento de Cervantes*. Madrid, 1926.

extrañarnos que calle la generosidad virreinal para con la hermosa Ana Félix.

Más acertado, aunque algo estereotípico, es el juicio que Sancho, como corporeización del pueblo español, le merece. Decimos estereotípico porque adolece de cierta superficialidad, si bien la compenetración creciente con la obra cervantina le hace ver más allá de las narices de determinados profesores teutones. No se olvide, además, que Thomas Mann lleva en el hondón del alma un buen poso de romanticismo, y que fueron los románticos quienes fijaron —de una vez para siempre— la idea germana de lo español. A quien le interese este problema le recomendamos la lectura del prólogo de Heine a la versión alemana de *Don Quijote* de 1837.

«Sancho es verdaderamente popular —confiesa Thomas Mann— en la medida en que representa la actitud del pueblo español ante la noble locura a cuyo servicio, quiera o no, está destinado a ponerse. Esto me viene ocupando desde ayer. Ahí tenemos una nación que ha elevado a obra clásica, a código de honor la parodia melancólica, la reducción al absurdo de sus cualidades tradicionales: dignidad ceremoniosa, idealismo, altivez extemporánea, hidalguía antilucrativa, y que además se ve reflejado en ellas con orgullosa y serena tristeza.» Es cierto que la España del siglo XVII ya no era la del siglo XVI, y en este sentido Don Quijote es un adiós al ayer inolvidable, una busca del tiempo perdido. Pero de ese ayer resta más de lo que Thomas Mann supone. Claro que a él, que lleva en sus venas unas gotas de sangre rousseauniana, no le interesa la grandeza histórica de un pueblo, sino sus cualidades humanas. «Lo que me importa —dice— es la diferencia entre lo que altisonantemente se llama «Historia» y lo espiritual, lo humano. La autoironía, la libertad, la clara receptividad artística enfrentado con uno mismo no hacen quizá especialmente apto para la Historia a un pueblo; pero son atrayentes, y en última instancia también lo atrayente o repelente desempeña un papel en la Historia.» Y a renglón seguido, Thomas Mann se vuelve tácitamente a su propio pueblo, echando quizá de menos en él estas virtudes que atribuye al español, y declara que la Humanidad tiene una conciencia, aunque sólo sea estética; que si la Humanidad se inclina ante el hecho consumado del poder, cualquiera que sea su origen, «no olvida en el fondo lo humanamente feo, lo violento-injusto, lo brutal que acontece en su medio ambiente». La alusión es clara: el poeta de la vida patriarcal, el recreador de Moisés, José y Jacob está recordando al pueblo alemán la tiranía hitleriana. «La Historia —continúa— es la realidad grosera para la que se nace, en pro de la cual se ha de ser diligente y en la que fracasa la inadecuada nobleza de Don Quijote. Esto es atrayente

y risible. Pero ¿qué sería un Don Quijote antiidealista, sombrío, pesimista, fanático de la violencia, un Don Quijote de la brutalidad que, sin embargo, siguiera siendo Don Quijote? A tal extremo no llegaron el humor y la melancolía de Cervantes.»

Juicios estéticos

Interés no menor ofrecen los juicios estéticos del novelista navegante, quien de paso hace deliciosos retratos del mundillo cosmopolita que le rodea: el escritor yanqui, que sólo se trata con los judíos de la «clase turista»; la niñera hebrea, que devora novelas «de actualidad»; los jóvenes holandeses ruidosos, bonachones y pueriles; los *snobs* norteamericanos, que tratan de apabullar con sus dólares. Desde que subió la pasarela del buque, Thomas Mann vive concentrado en la identificación con Don Quijote, como si quisiera purgar rápidamente un pecado de olvido u omisión. ¿Cómo son las primeras impresiones que la lectura le produce? Son desconcertantes. Afirma que la segunda parte del Quijote es inferior a la primera. «Pero esta segunda parte ya no tiene la frescura inicial, la acertada espontaneidad de la primera, que muestra cómo partiendo de un plan modesto, de una sátira divertida, pletórica de vida que no hizo reflexionar mucho al poeta en un principio, se llega *par hasard et par génie* a un libro popular, a una obra universal.» Thomas Mann, que indudablemente no comprendió bien en aquella lectura la inmensa melancolía de la segunda parte del *Quijote,* cree advertir en ella frialdad, preocupaciones literarias, afán de nombradía en pugna con el contrincante Avellaneda. Pero no nos engañemos. Se trata de un juicio algo apresurado. Porque a lo largo de toda la *Singladura* nos va a hablar casi exclusivamente de la segunda parte. Critica las novelas incluídas en la primera, considerándolas concesión al gusto de la época. Se emociona con el caballero del Verde Gabán, le duelen las desventuras de Don Quijote y recrimina a Cervantes, tachándole de cruel. La aventura de los requesones la encuentra «sardónica y salvajemente humorística». La de los leones es el momento cumbre de las *hazañas* de Don Quijote y de toda la novela. «Un capítulo soberbio, narrado con tal comicidad patética que deja traslucir el entusiasmo sincero del escritor por la heroica locura de su personaje.» Y a renglón seguido escribe profundas reflexiones sobre la predisposición cervantina a ensalzar y humillar al hidalgo manchego. «La humillación y el encumbramiento —dice— son dos conceptos plenos de sensibilidad cristiana, y precisamente en su fusión psicológica, en su confluencia humorística, se ve en qué medida tan grande es Don Quijote un producto de la cultura cristiana, de la

psicología y la humanidad cristianas, y cuánto significa eternamente, pese a todo, el cristianismo para el mundo del alma, de la literatura y hasta de lo humano.» Thomas Mann piensa en uno de sus héroes favoritos (Jacob revolviéndose en el polvo ante el joven Elifás) e insiste en que la cultura mediterránea y el cristianismo son los dos pilares de la moralidad occidental. Esta afirmación (archisabida) tiene importancia por venir de donde viene: del germano ciento por ciento, escéptico, influído por Nietzsche, a quien justifica a continuación. Y de pasada escribe unas frases amargas sobre el paganismo hitleriano, vaticinando el desplome final del régimen nazi.

Razones de espacio nos obligan a pasar por alto muchos juicios del autor de *Lotte in Weimar* sobre otras aventuras —y desventuras— de Don Quijote. Mas por su trascendencia vamos a detenernos un momento en la muerte del caballero andante, que decepciona al escritor alemán.

«Me inclino —declara el 28 de mayo— a encontrar más bien lánguido el final de Don Quijote. La muerte actúa primordialmente como salvaguardia del personaje frente a un ulterior descuartizamiento literario indebido, y por ello mismo tiene algo de literaturizado y artificial que no emociona... Es una muerte literaria por celos...; pero estos celos demuestran, eso sí, la solidaridad del escritor —íntima y en orgullosa defensiva— con la criatura de su espíritu, tan eternamente asombrosa.» Después de describir en detalle la cordura final, testamento y muerte del hidalgo, nos dice: «Esto (la vuelta a la sensatez) debe alegrarnos; pero nos alegra muy poco, nos vuelve juiciosos y en cierto modo lo lamentamos. Lo sentimos por Don Quijote, como ya lo sentimos, claro, cuando la melancolía de verse vencido lo llevó al lecho mortuorio. Esta es la verdadera causa de su muerte, confirmada por el médico.» A Thomas Mann no le agrada la muerte cristiana de Don Quijote y busca soluciones alternas. Hacerle morir en la palestra hubiera sido demasiado; dejarle vivir cuerdo no era viable, pues hubiese equivalido a un Don Quijote sin alma, y por motivos de derechos de autor resultaba peligroso; tampoco hubiese sido cristiano dejarle vivir en su locura, desesperado por la derrota. La desesperación tenía que ser superada por la muerte, por la conciencia de su insensatez. Pero que expire negando a Dulcinea, ¿no es una muerte desesperada? Si había que salvar el alma del caballero y hacerle volver en su sano juicio, Cervantes no debiera habernos hecho amar tanto su locura.

Es comprensible la insatisfacción del escritor germano ante un final nada romántico; un final que no permite al protagonista sobrevivir en nebulosidades medievales de rey Arturo, creando un nuevo mito nietzscheniano de eterno retorno. Lo que a Thomas Mann le falta,

pero que tenía su compatriota Grimmelshausen, por haberlo aprendido en Antonio de Guevara, es el sentimiento de lo perecedero, la idea cristiana de este mundo como tránsito hacia otro mejor. «La muerte de Don Quijote, humana, serena, profundamente castellana —dice Valbuena y Prat—, corona en la bondad esencial primitiva del protagonista el mundo de realismo y aventuras en que Cervantes crea, para el futuro, la verdadera novela» (7).

Cervantes y la libertad

El novelista teutón, navegando hacia el país que se quiso constituir en defensor de las libertades, se ve obligado a reflexionar una y otra vez sobre el concepto cervantino de la libertad. Se trata de un problema candente, acuciante, pues él mismo va en busca de ella, ya que en Alemania se ha convertido en un mascarón de proa, en un término huero con tufillo acre de desviacionismo ideológico. Por supuesto que la libertad a que Thomas Mann se refiere nada tiene que ver con la programada por los partidos. Es la libertad interna, la libertad del *Filebo* platónico, que en su expresión suma consiste en el ejercicio de la inteligencia, por encima del placer; es decir, la libertad del intelectual, cualquiera que sea el ambiente en que desarrolle sus actividades. La obra entera de Thomas Mann es una lucha constante por el logro de esta libertad ideal. Son Hans Castorp, Naphta y Settembrini, que en el sanatorio alpino, de espaldas a un mundo en agonía, buscan su íntima verdad con la sensibilidad hiperestesiada por el dolor; es Christian Buddenbrook que añora Valparaíso, buscando en el recuerdo una realidad superior a su oscura —y brillante— existencia de comerciante rico entre los demás comerciantes ricos y triviales de Lübeck; es Lotte, que vencida por el tiempo retorna a Weimar, buscando al amado genial de antaño para tratar de dar contenido a su propia vida, vacía ahora, y cuyo perfume se le fué como el de un esenciero destapado; es Adrian Leverkühn, que se hunde en su demonología, en su música atormentada, ansiando un lenitivo a su sensualidad, a su negación de las verdades definitivas sentadas —como bloques de granito cortados a escuadra— por el Evangelio e interpretadas personalísimamente por los teólogos protestantes tipo Schleppfuss. Pero bajo la influencia cervantina Thomas Mann se rebelará contra el determinismo protestante de Schleppfuss, cuyo concepto luterano del libre albedrío nos expone irónicamente el autor con las siguientes palabras: «La

(7) Angel Valbuena y Prat: *Prólogo a Don Quijote*. En «Obras Completas de Miguel de Cervantes». Aguilar, Madrid, 1956; pág. 1031.

piedad y la virtud consistían en hacer buen uso de la libertad que Dios había tenido que conceder a la criatura como tal; es decir, en no hacer uso de ella» (8). La consecuencia lógica es que a las dos figuras de la novela —Adrian Leverkühn y su amigo Serenus Zeitblom— les repugna este dogmatismo anticatólico y se oponen resueltamente a él. Thomas Mann ha aprendido de Don Quijote la suprema libertad de la renunciación.

Leyendo el libro inmortal comprende Thomas Mann la idea católica de la libertad, la libertad pura del espíritu superior a las flaquezas de la carne; la de Cervantes, la de Quevedo, Fray Luis de León y San Juan de la Cruz. «He de volver sobre lo escrito ayer —anota el día 27— y percatarme de hasta qué punto la sumisión como cristiano y súbdito del autor de *Don Quijote* eleva el valor espiritual de su libertad, el peso humano de su crítica. Lo que ahora me ocupa es lo relativo de toda libertad, el hecho de que ésta ha menester la envoltura de una sumisión y un condicionamiento que han de ser más fuertes no sólo exterior, sino interiormente.» Y tras exponer el concepto medieval de «artista» como «artesano», alude al egocentrismo del artista de hoy, águila enferma en expresión de Hoffmannsthal. «Hoy se comienza por el genio, el yo, el espíritu, la soledad, y esto hemos de considerarlo enfermizo... Los artistas se han convertido en águilas enfermas gracias al proceso de solemnización, porque desde entonces (la Edad Media) ha pasado el arte, el cual, generalmente, ha elevado y vuelto melancólicos, por desgracia, a los artistas y ha hecho que el propio arte sea solitario, melancólico, aislado, incomprendido.»

La libertad interior de Cervantes, que no comprendía bien al criticar su actitud frente a los moriscos, le resulta ahora ejemplar. «La libertad y emancipación del artista —dice— han de estar al final y no al principio, deben nacer humanamente de la modestia, la autolimitación, la dependencia, la solidaridad con los otros seres. La libertad no tiene valor, no da categoría hasta que no se arranca a la esclavitud, hasta que no es liberación. La dignidad y libertad humanas, la emancipación del artista, la máxima osadía espiritual evidenciadas en *Don Quijote,* todo esto —genial, soberano, audaz— tiene su base (en Cervantes) en la devoción a la Iglesia y la lealtad al monarca.»

Al día siguiente, 29 de mayo de 1934, el transatlántico holandés llega a Nueva York y, por entre la niebla, el novelista vislumbra la estatua de la Libertad («un símbolo ingenuo, que se ha vuelto verdaderamente extraño en nuestra época»); divisa los rascacielos de Manhattan («un fantástico paisaje colonial, una ciudad titánica coronada de

(8) *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde.* S. Fischer, 1960; pág. 109.

torres») y, en la entrañable compañía de Don Quijote, que la noche antes se le apareciera en sueños, desembarca en el Nuevo Mundo, dispuesto a asimilar la lección cervantina. Un mundo nuevo donde con suerte varia vivirá hasta que, ganada su propia libertad interior, en lucha con su destino personal y el de su pueblo, le sea posible un día regresar a Alemania y morir con la misma serenidad del caballero de la Triste Figura.

Antonio Iglesias Laguna
Ribera del Manzanares, 95, 4.º
MADRID



HISPANOAMERICA A LA VISTA

UN ASPECTO OLVIDADO DEL MARTI LITERARIO

POR

HUMBERTO LOPEZ MORALES

La forja de esfuerzo y de aliento artístico de una literatura, en alguna medida, más allá de la concepción de Baldenspenger, ha de ser trasunto o respuesta de la realidad del hombre que la crea. Sin pretensiones de exclusividad, ni siquiera de prioridad factorial, en el complejo consorcio del hecho literario siempre hallamos algo medular que marcha por encima del simple gusto del momento social y que no parece plegarse a tan formales empeños. «El hombre es superior a la palabra» (1). Por eso aparece, desnudo a trechos y guarecido sólo bajo el férreo escudo de una idea, cuando las fuerzas, hechas al palpitar estético, le han abandonado.

En una coyuntura más calorizada por el arte, cuando se hace verdaderamente propio el ámbito de lo poético, van surgiendo al mismo compás el canto heroico, narrador de leyendas de gloria, y el himno religioso, primogénita versión de reconocimiento a las fuerzas animistas, que se mostraban —no sin sorpresas— ante la pupila primitiva. Ese sentimiento de correspondencia, que va del entorno a la creación, tiende a modificarse al calor de las mil premisas que la evolución humana se va incorporando, matizándose de modos diferentes, según el acento de la raza. La misma pluralización sutil que lleva por cúspide el hombre contemporáneo, le ha hecho olvidarse un poco de su derredor para adentrarse más en su ser, en disquisición filosófica como temática y en belleza pura como expresión. Los postulados de la *Revue Fantastique* marchan al galope sobre la «impecable perfección formal», tan desasida de la esencia humana, tan indiferente, tan parnasiana...

De esa hechura de realidades está llena la obra de Martí, hasta la más allende de su palpitar existencial, la más ocasional, como por fuerza sería su teatro. Es cierto que el gran caudal de la literatura ha requerido y plasmado mucho del hombre; y éste se estremece o ríe cuando lo cerca la circunstancia adversa o feliz. Desde la infancia aquélla, ya no hubo más risa para él. Hecha prisa su inquietud, el estudiante habanero, que había extraído la esencia misma de la dignidad de las aulas de Mendive, contempla consternado el inicio de

(1) JOSÉ MARTÍ: *Poetas de la guerra*. Prólogo.

la gesta del 68. Frescas aún las flores de Facciolo, desterrados dirigentes y poetas, Cuba desesperada, convulsa en su gran batallar. José tenía dieciséis años y un drama familiar hecho incomprensión y despotismo. Se sintió inútil, encerrado, maniatado, cuando la obra de Céspedes clamaba en ella misma la ayuda de brazos amigos.

Con el mismo entusiasmo de los hombres de La Demajagua comienza Martí su quehacer dramático. *Abdala* (2) es, en espíritu, un grito de angustia, en ardorosos versos endecasílabos. Desarrolla en su fondo la defensa del caudillo a la patria amenazada. La victoria del deber y el relieve de una voluntad corneilliana sobre la indolencia y los goces de la materia. La Nubia vivió feliz, vivió complacida, hasta que sus calles y plazas quedaron llenas con el grito de aviso. En la voz entrecortada y convulsa de un senador llega hasta Abdala. Nubia estaba perdida. A sus puertas, el conquistador reclamaba rendición de «fuego y aire, tierra y agua», y Abdala —Martí, aspiración en deseo y símbolo— gimió de cólera; pero el personaje, que no estaba atado, como su autor, decide emprender la contienda en pro de la patria amenazada.

De alardes juveniles y de fuego incontenible están hechos estos primeros versos del joven guerrero, seguidos de una segunda escena, largo soliloquio del protagonista, donde se evoca la hora del triunfo en arrebato lírico.

¡Salud, Abdala!

El momento había llegado y con él una madre que exige y suplica en un aparte encantador y fielmente humano. Encuentro de sangre y llanto, ocasión definidora a la vez que profética.

¡Si supiera Abdala
que con su sangre se salvaba Nubia
esa veste que llevas madre mía
con gotas de mi sangre la manchara!

Y Leonor vió su veste manchada, porque la sangre de Dos Ríos salpicó cada rincón de América. Y Leonor, como Espieta, se reveló al destino, porque no fué el rincón de tierra el que lo protegió en

(2) Aparece publicada el 23 de enero de 1868 en *La Patria Libre*, semanario democrático-cosmopolita. El contenido era complejo: «La patria», «Por qué la revolución tiene derecho al orden», «El Canadá y el Parlamento británico en 1854». Además, dos sonetos —probablemente de Rafael María de Mendive—, las quintillas «A un pancista», algunos sueltos y el drama en verso en un acto *Abdala*, escrito expresamente para *La Patria Libre*, y que ocupa las dos últimas páginas del impreso. De este semanario, de tirada única, se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional y otro que guarda celosamente el historiador de la ciudad de La Habana.

su infancia, ni lo llevó en su seno, ni le engendró su audacia, y la maternidad esgrime el derecho, su derecho.

«Nubia me reclama..., hijo soy..., nací nubio... Ya no dudo. Adiós.» Y la madre se ve sola, porque Elmira, su hija, «¡con cuánto gozo trocara su humillante veste por el arnés guerrero!».

Después Abdala llega a morir. Ha vencido al arrogante enemigo. José triunfa en Abdala en la acción libertaria; pero agoniza entre los muros de su tierra con los ruidos sordos del enemigo que huye:

Nubia venció, muero feliz.
Oh, qué dulce es morir, cuando se muere
luchando audaz por defender la patria.

Y la madre ya no se vió sola. La Nubia toda fué su familia, y en cada guerrero vió un hijo.

Todo es exaltación al holocausto; todo, reflejo y transparencia psicológica de un espíritu adolescente, formalizado en romance heroico, salvo cuando el rigor del momento obligan al poeta a evadirlos. Hay grandeza; pero con sobrio sentido, y las más de las veces, justas las palabras, sin estériles aditamentos. Sólo cuatro personajes giran alrededor de la acción, a través de la cual se suceden largos diálogos y monólogos que imprimen a este pequeño drama su clásica fisonomía, inundada de reminiscencias griegas, y con el consiguiente verso exclamatorio de ayes y lamentos. Las situaciones se suceden casi sin acotaciones escénicas del autor. Ciertamente, pocas requiere la obra. Hubiera podido ser un poema lírico con rasgos épicos y hasta con alguna lejana fisonomía histórica. ¿Y acaso están lejos de la pieza escénica poemas como «Los zapaticos de rosa», en su consecución dramática y en sus múltiples entradas de diálogo? Martí volcó en esta obrita sus cortos años de entusiasmo. Se la ve cuajada de cándida emoción y de acentos pueriles. A pesar de hacernos recordar un tanto la literatura ochocentista que la precedía, sólo logró una total indiferencia y la reprimenda paternal que, lejos de alentar sus inquietudes, trataba de reprimirlas.

Con el abrazo consolatorio del hermano Abdala pareció quedar sepultada; pero aquella batalla se ganaba y la suerte había sido echada. Este Rubicón le abrió el camino de la lucha y le plasmó de un solo tajo la personalidad aguerrida y robusta de los que sienten desde dentro, y más allá..., de los que ofrendan infinito, y más allá...

De sabor de cárcel supo bien pronto, y de destierro. Pero su espíritu inquebrantable, que tanto vivió de privaciones y angustias, no se marchitó jamás ni con la envidia oprobiosa ni con la calumnia. El quehacer martiano vive de emoción de patria en todo momento

—para Cuba, que sufre, la primera palabra—, y su quehacer fué inmenso y sin fronteras. El teatro fué para él no como su lírica, libertad a tanta sensibilidad escondida entre coraza de deber, sino efusión axial de aquella atmósfera obligada, escape casi de la verdad observada y sentida, la que canta a la tierra con raíz honda, la que alienta y vivifica el sentimiento y hasta la vida, que le desmembró a consciencia un corazón hecho a latir amoroso.

Ya en Madrid, deportado y enfermo, van desapareciendo los signos de inocencia. El presidio ha impreso en su ánimo las amarguras del mundo; en su carne, el martirio de la esclavitud. Su pluma recorre la agonía y hace recuento del horror; escribe Martí el *Presidio político*. ¿Cómo no llevar su prematuro dolor de presidio, que es el más rudo, el más devastador de los dolores, el que mata la inteligencia y seca el alma y deja en ella huellas que no se borrarán jamás a sus páginas posteriores? Allí, sostenido a un fin último, prometido consigo mismo, vengador. Y el ímpetu de su elegía, aterrada ante el mundo e invocadora de Dios, se deshace en el perdón que lo sublima, prédica de la revolución del amor, que sólo él sería capaz de sentir y de hacer.

Demasiada nobleza y honradez para el odio. ¡Quedóse en el reproche triste del eterno desterrado!

En Zaragoza nació *Adúltera* (3), que constituye su más alta expresión sensitiva del dolor del hombre. «A los dieciocho años de mi vida estuve por las vanidades de la edad, abocado en una grave culpa. Lo rojo brilla y seduce, y vi unos labios muy rojos en la sombra; pero, interiormente iluminado por el misterioso concepto del deber, llevé la luz a la tiniebla y vi de cerca todos sus horrores.» He aquí el fondo conceptual del drama. Un marido burlado, un amigo leal, el amante y la adúltera, son los personajes con que entreteje la trama de aquello que hubiera podido suceder en su vida, si la «luz del misterioso concepto del deber» no le sacude la conciencia y le espanta el yo. Geist, espíritu; Freund, amigo; Fleisch, carne; son las fuerzas vivas que danzan sobre la tragedia. Así rotuló Martí a manera de prólogo, su *Adúltera*.

Grossermann, hombre alto, amaba a Fleisch; pero era su amor noble y puro—el marido, el padre, el hermano—, como era incapaz de comprenderlo la carne. Y la carne, no satisfecha, buscó fuera del hogar lo que creyó su felicidad, y tampoco la tuvo, porque el amante le traía angustia y sobresalto; porque pecaba contra el esposo, el padre, el hermano, y porque su amor oculto salía a la luz por la pupila delatora del amigo. Y el drama culmina y el engaño surge. Toda la humillante situación del ser y el no ser salta a la cara del protagonista,

(3) FERMÍN VALDÉS DOMÍNGUEZ: *Ofrenda de hermano.*

que secando su llanto, que no es ardiente, ya que «no hay más ardientes lágrimas que las que salen de nuestros ojos, ruedan por nuestras mejillas y caen al suelo, sin que una mano amiga las recoja», ahoga su vergüenza junto a la vida del amante.

«¿Que por qué lo maté? Porque él me mató. ¡No habría yo de matarlo! Ese, ése era el muerto a quien ella quería, y yo..., yo soy el otro muerto que la quería a ella, y que en ella adoraba y que muere por ella...»

Y con estas palabras acoge en sus brazos a la esposa culpable, la adúltera, carne antes, esperanza ahora. Sutil esperanza martiana, que hasta en el canto de un adulterio hace florecer redención y amistad. Biblia y *alter ego* aristotélico. «Todos presentan este amor simpático, yo lo represento repugnante. Todos, contagiados del espíritu infame, lo hacen natural y, en cierto modo, lógica consecuencia de pasiones atenuantes del amor de la mujer. Yo lo hago como casi siempre es: frío y brutal. Lo desnudo de belleza, porque no la tiene ni la merece.»

El argumento parece esbozado sobre una tragedia de Eurípides, pero la obra de Martí está impregnada de bondad, la «leche de la humana bondad», que decía Shakespeare, y que falta en la escena griega. Shakespeare le venía a Martí al pensamiento cada vez que evocaba a *Adúltera*. El magnífico trazo psíquico de los personajes y la honda filosofía que destilan los tres actos del drama los acercan; y todo aquel que, como Martí, engendra acción y abstracción con los valores perennes del ente humano, es rama del mismo árbol.

Teatralmente, *Adúltera* no es un drama ejemplar. El autor se aferra a su núcleo y lo hace llegar de principio a fin, sin mezcla de situaciones, que a veces provoca un tono monorrítmico en la acción; sus personajes se mueven dificultosamente en escena; el juego teatral no aparece o es casi nulo, y su pluma se extiende en soliloquios subjetivos demasiado frecuentes. Es «teatro de lectura», como paradójicamente ha definido alguien. Existe en toda ella un predominio del diálogo y, dentro de él, mucho de habla convincente y pensativa que ahora recuerda a Giovaninetti con su teatro de tesis. Diálogo y habla, sin embargo, de una pujanza ennoblecedora y de una mirada honrada, porque él no pintó a los hombres como son, sino como deberían ser.

Adúltera no corrió mejor suerte que *Abdala*. Pronto se vieron encajonadas sus cuartillas y no salieron del anónimo hasta aquellos pacíficos días que siguieron a la Paz del Zanjón, por boca del autor mismo.

Hecho a tanta preocupación de patria herida, *Adúltera* viene a consolar su pena inconsolable, su recuerdo de ínsula siempre arraigado. Entre el continuo ajetreo y su batallar sólo vuelve a encontrar ocasión

para elaborar teatro cuatro años después; rivalizando con su acción más recta y con la perentoria búsqueda del sustento.

Se había hecho hora de actividad encauzadora, y ya Cuba lo absorbe para siempre. El discurso unificador, la epístola conquistadora y la actitud completa al logro de una tierra nueva. Su lira calla o se precipita en fragmentos de reveladora tensión o de dificultosa respiración agónica.

Pero el autor vive un tanto en el entorno que le obliga a la nota agradecida y a la frivolidad, tan a su margen. Así escribió *Amor con amor se paga*, de verso ligero, juguete galante, situación sutil y amorosa, y así desliza su pena en los versos menos ligeros de su carta modesta:

El alma sin brillo
está de quien la escribió;
cuando sin patria se vive,
ni luz del sol se recibe,
ni vida el alma gozó.

En aquella ocasión, el público lloró entre aplausos al triste desterrado. *Amor con amor se paga* es un proverbio en un acto que muestra las peripecias verbales de unos jóvenes hasta llegar al mutuo reconocimiento de sus amores. Dos personajes y una situación que viene a arrancar del alma ternezas y pensamientos de la razón. Está todo él concebido al modo de Lope, en horas veinticuatro, a petición de la joven actriz Concepción Padilla, que, junto a Enrique Gusp de Peris, capitaneaban el renacimiento del teatro mejicano.

Amor con amor se paga es una «comedia de salón, donde la acción —como en toda legítima comedia de salón— se distrae a través de las palabras, en las incidencias del diálogo, en el puro choque de las palabras, en la confrontación de la conducta». En la obra se delata una transición modernista que después habría de abarcar toda su obra lírica. Una transición discretísima, puesto que el modernismo no deslumbra a Martí en su elemento formal. Apenas el gusto por ver el verso libre y el desprecio a la estrecha rima, más acá de moldes y de concepción hecha. Lo demás estaba ya en el poeta como condición intrínseca de sensibilidad. Siempre prefirió la estrofa toda sencillez y la metáfora toda fortaleza. Pero Martí, varón de hondura, no se detuvo a contemplar el tono suntuoso, el sentido de decoración florida y el cascabeleo arrogante de las primeras rimas de Darío.

Las constantes lecturas del apóstol en torno al teatro clásico español, hace que de ella se desprendan algunos recuerdos tenues, en los

que se ha querido ver toda una lógica consecuencia. Analizada la pieza con suficiente cautela, todo el calderonismo que es posible encontrar se reduce a algún octosílabo de giro grácil.

Sin lugar a dudas, me inclino a pensar en un romanticismo atemperado de trasunto y de forma. Martí admiraba la obra de Víctor Hugo, y parece seguro que fuera influído por el autor de *El puñal del godo*. «En España, tierra de las flores, el poeta es Zorrilla.»

Si consideramos versos como éstos:

> *Todo el pensar me domina,*
> *y el sueño que me fascina,*
> *y el encanto me seduce,*
> *y estrella que me conduce*
> *y hasta el sol que me ilumina.*

Es innegable la filiación romántica, aunque en la mezcla de las redondillas con el romance y la décima palpite un marcado síntoma de innovación.

Resulta en verdad lastimosa la pérdida de fragmentos de *Morazán*, drama indio que escribiera por encargo del Gobierno sobre la independencia guatemalteca, así como otros apuntes o núcleos de dramas «que hubiera podido publicar o hacer representar así; pero andan tan revueltos o en tal taquigrafía, en reversos de cartas y papeluchos, que sería imposible sacarlos a la luz».

Dada la circunstancia primordial que rodea la vida de Martí, apenas si su producción teatral puede resumirse en estos ensayos. Sus páginas sobre el teatro, tan amorosamente escritas (4), están delatando su preocupación, cuyo aliento vital fué negado por el hombre. *Abdala*, *Adúltera* y *Amor con amor se paga*, en el decir de Isidro Méndez, han sido reiteradamente enjuiciadas, aunque sin tener en cuenta el gusto de la época, tan determinante en *Adúltera*, ni las especiales condiciones de improvisación en que fueron escritas las otras dos. Su teatro ha sido desgraciado, al encontrarse rigurosamente cercado entre una lírica sobria y sencilla y un epistolario excepcional. El mismo siglo XIX cubano ha presentado un pobre coeficiente dramático, índice de esterilidad, que sería sustancial si dejáramos de considerar la presencia de la Avellaneda.

Difícilmente se podría especular aquí sobre una dramática. En estos intentos desasidos y forzosamente transitorios escaparía cualquier afán

---

(4) Durante su estancia en España alternó afectuosamente con los actores y autores que aplaudía en el escenario del Teatro Real o en el Principal, de Zaragoza: Teodora Lamadrid, Calvo, Burón, la Buldún, Marcos Zapata y otros. También don José Echegaray, entonces señor de la escena española, y del que conserva Martí algunas bien definidas influencias.

no ya de caracterizar, sino tan sólo de generalizar en busca de un cuerpo único. «La literatura, el teatro y la vida misma han de ser siempre, para valer y permanecer, el reflejo de la época en que se produce.» Y la época turbulenta por la que transitaba no podía dar más de lo que en ella había.

Si esencialmente estas obras del apóstol significan episodios desgajados de un trajín determinado y absolutamente apartado de la labor escénica, ¿qué deben a las actitudes literarias con quienes convivió? Forma, sonidos y, sobre todo, color a los románticos. Lo que realmente queda del modernismo es el amor al ideal, a lo ingrávido e incorpóreo, ese cierto tono de tristeza que, a manera de telón de fondo, envuelve su obra, aunque sin desembocar en el escepticismo que inspira Nietzsche, ese lirismo que contiene concepto y forma y acaso un simbolismo que encontramos asomado en su primera obra y que se hace fundamental en *Adúltera.*

Pero «el hombre es superior a la palabra», y aun cuando ésta ha estado al servicio de la abnegación y el sacrificio, se ha hecho valedera de por sí, por cuanto aspira a hallar el grito de la Naturaleza en el teatro, que, para Martí, «es el único, el verdadero y el más bello triunfo del arte.»



BRUJULA DE ACTUALIDAD

Sección de Notas

EXTERNIDAD E INTERNIDAD EN TEIXEIRA DE PASCOAES

La cercanía poética de Teixeira de Pascoaes, que tanto interés presenta en el panorama lírico español, obligan a centrar sobre el gran panteísta de Marános las sugerencias que puedan contribuir a un estudio futuro de uno de los más grandes poetas ibéricos contemporáneos.

Teixeira de Pascoaes aparece en la poesía portuguesa como la gran antítesis de Anthero de Quental, en la línea directa de un Camoens metafísico, con una significación enteramente propia, como si exprimiese las descarnadas esencias del espíritu lusitano. Pascoaes entra en la poética portuguesa con un carácter de singularidad insólita. El pasado y el futuro discurren a través del lenguaje, por las insondables profundidades de la Naturaleza, ebrio de afán por nacer a una claridad que mana de las sombras. Lo que hay de profético en su poesía no alcanzó plena realización temporal, como dijo Jaime Cortesao. No se polarizaron aún las contradicciones dialécticas que él supo traspasar con ojos videntes. Puede hablarse de Pascoaes, de una mística del panteísmo. Hay en Pascoaes un conocimiento experimental de presencias divinas en los fondos de la Naturaleza. Es un sentimiento de contacto, con sus «dioses» propios, en pasiva contemplación unas veces, y en profundo rapto exterior otras. Para Pascoaes su mundo externo es una especie de residencia transfigurada, en ocasiones como una «visión beatífica». Recibe la «iluminación», del paisaje que le rodea, en la tierra de Amarante, casi en los límites de los montes gallegos, y por ello debe entenderse que su incorporación a la estructura poética de Galicia es un punto de importante estudio. En efecto, no es posible encontrar un poeta de tal relieve que no se halle nutrido del localismo, de las sensaciones primigenias y de la sedentariedad de sus vivencias ambientales. Joaquin de Carvalho, profesor de Coimbra, ya fallecido, ha estudiado los puntos propios de la estructura física de la tierra de Riba-Tágema, donde Pascoaes ha vivido, y su estudio abarca los tres componentes locales de su mundo interior: casa en que nació y discurrió su existencia con el significado especial que el «solar» de familia tiene para las gentes de entre Duero y Miño, significado de unión que el poeta expresa en el pórtico de *As sombras*. Su corazón, como profundo

río, atraviesa los montes ensombrecidos de «radiante oscuridad», y se aloja en la lumbre serena del anochecer como un fantasma lleno de silencio. Es la rudeza saudosa del hombre que vive frente a un contorno geográfico propio. El Pazo de Amarante, donde nació, vivió y murió el poeta, está frente a la serranía de Marános, y es el sagrado templo de su intuición poética. Ramón Otero Pedrayo ha trazado líneas seguras y justas evocando el lugar en el que tanto caudal de amistad compartiera con Pascoaes. Unamuno, su gran amigo, escribe sobre Amarante las conocidas páginas de su libro *Por tierras de Portugal y España* la aldea en que habitó, por el efluvio afectivo de los labriegos y el orden consuetudinario de las formas de vida, con aquella especie de recogimiento interior que sale de los versos. Es preciso atrapar materialmente la sombra propia del poeta para entender el significado de su órbita rural. Es una sombra que se desmaya entre los árboles y que súbitamente busca la compañía sencilla de la nube y del ala para parecerle más amor que oscuridad. Los amigos, los graves campesinos requemados de Riba-Tágema, eran, para Pascoaes, la famosa sombra de la mañana; sombra que, gozosa, atravesaba las *tinieblas de su sol*, la *sombra humana de su extensa carne* —mundo de su contorno, en el que el poeta habitaba con feliz saudade—; los valles y serranías circundantes, con penetración de su ser profundo en el paisaje de su nacimiento, madurez y muerte. Pero si todo esto es exacto, tampoco es menos cierto que los elementos expresados tan sólo son nutricios de su alta poesía. No necesitó del ruralismo ni hizo de su obra un acumulado montón de anécdotas diarias. Pascoaes se transfiguró en poeta y en pensador sin ningún límite particularista. La casa, la familia, el terreno natal, los cantos hermosos de las primeras mozas de Amarante, el espeso clamor de las rondas moceriles no fueron «títulos constituyentes» de su genio poético, sino módulos funcionales del mundo que se revelaba ante sus ojos y ante su pensamiento. Pascoaes, con los pies clavados en la presencia diaria de su contorno físico, buscaba lo ausente y lo distante, lo que iba más allá de él mismo. El profesor Joaquin de Carvalho, a quien constantemente hay que citar al enjuiciar a Pascoaes, plantea el problema del aislamiento del poeta, y afirma que no es comprensible su poética sin ahondar antes en el problema de su mundo «aislado». Efectivamente, Pascoaes, salvo unos años en que ejerció la abogacía en Oporto, profesión para él «despreciable», y a cuya etapa responden unos versos más o menos «sociales» —digámoslo utilizando un término «más contemporáneo»—, fué trazando su creación en absoluto aislamiento, perdido el contacto con los aconteceres del hombre, con sus reacciones y con sus circunstancias. Se produjo así una actitud de «intimidad» que le acercó a la *mística*

panteísta, de que hemos hablado. Porque la obra de Pascoaes nació en el aislamiento, lejana del bullicio y del tráfago de las ciudades y en apariencia ajena incluso a las cuestiones de la vida de su país. De ahí que se haya reprochado más de una vez a Pascoaes su retiro espiritual y presente. No hubo, sin embargo, problema lusitano al que Pascoaes no se hallase atento, como lo demuestran, por ejemplo, sus palabras de presentación a los estudiantes de Coimbra en el teatro de Amarante la noche de Reyes de 1951. Esto demuestra que si en efecto vivió aislado, en cambio no vivió nunca *en soledad*. Todo gran poeta busca aquella compañía que indague «por algo». Pascoaes estaba tratando de indagar por su vida interior. Tanto en *As sombras* como en *Regreso a o Paraiso* habla la conciencia del poeta. No era una «soledad» su poesía fundamental, sino una plenitud de compañía en un mundo súbitamente aislado para el poeta. ¿Es posible explicar lo inefable? Si se desgarrase el lenguaje tira a tira, veríamos cómo Pascoaes nos ofrecería panoramas de sugestión incomparable, que quizá a primera vista no se descubran.

El poeta debe donar al mundo algo, explica Pfeifer. Bien sean donaciones de propias o ajenas experiencias. La donación de Pascoaes es haberle dado a la poesía una consistencia espiritual sin haberse apartado de los medios materiales que le rodeaban. ¡Vano esfuerzo de no reconocer a Dios! Con materia viva y permanente ha buscado resultados de materialidad. Quien haya conocido alguna vez la tierra de Marános y se hubiese entregado a la contemplación del paisaje y de la vida, vería que el sentimiento de la Naturaleza tiene presencia y latido sustancial, y puede explicar los versos del poeta, que adquieren allí una realidad casi absoluta, una presencia evidente. El espíritu se entrega al contorno. Ante los objetos no reacciona. Le importa sólo el horizonte, la perspectiva del hombre ante la tierra y ante su fin. Dios estaba latiendo, acaso sin saberlo el poeta, en su aparente materialidad. Es curioso que Teixeira de Pascoaes esté profundamente unido a la poesía gallega. La razón geográfica traza una motivación esencial.

En primer lugar, existe una vinculación de lenguaje. Es cierto que el lenguaje constituye punto concreto de expresión y trato de eficiencia con la manera de traducir a un poeta; pero es que además no se podría concebir su externidad sin anudarla a las razones geográficas que hacen unitaria a la poesía gallega, que le dan un contenido de *patria poética*. Marános atraviesa los límites frondosos de un cauce común, que geográficamente se halla enclavado en un contorno físico igual. Teixeira de Pascoaes escribía en 14 de abril de 1949 a Fernando Cruz Vicente, un poeta portugués actual, las siguientes palabras:

«A poesia sem circumcripçao nao e a minha. Eu so o primeiro a desenhar o caminho que me levou a o conhecimiento mais proisimo das cousas. Sem tal conhecimiento nao teriamos que dicer. A alma patria está naquelas versos de Frey Agostinho da Cruz: «¡Ah saudade miña! ¡Luz divina!» O Marao ten an sonoras Ondas do Marao. En sao por tanto um poeta da sua ribeira mais nao das margens do Mondego. Terei a saudade de tudos, a grande aristocracia lusitana.» Galicia está en la misma proyección geográfica que Amarante. No es un problema, pues, de fronteras, sino que corresponde a un plano estrictamente literario, con el que es preciso enfrentarse para entender la «externidad poética» de Teixeira de Pascoaes. Su constante relación con los poetas gallegos y la propia categoría de su obra, surgida en un medio ambiente de melancolía, permiten adivinar su concepción de la existencia concreta que le cerca no como una realidad decisiva, acentuando la presencia de lo eterno con la intensidad de lo geográfico.

En la «internidad» del poeta es preciso asomarse al sentido metafísico de la saudade. En cierto modo está relacionado este problema con el que hemos llamado de la «mística del panteísmo». Su canto tiene incesantes momentos de «éxtasis interior, de deliquios eficientes». La prisión del primer hombre, que describe en *Regreso a o Paraiso,* radica en la consciencia de Adán de su imperfección y subsiguientemente de su melancolía:

> *Imperfeiçao que a morte nao destroi*
> que é *anterior a tudo, e atè parece*
> *haver turvado a misteriosa fonte*
> *da luz. Originaria...*

Esta melancolía tiene una adscripción concreta a la saudade, de cuyo término es Teixeira de Pascoaes un gran adelantado lírico. Santana Dionisio se ha ocupado de este punto en su breve artículo «O genio de Pascoaes e o sentido metafisico de saudade», refiriéndose al canto III de la obra expresada.

«O doìdo e a morte» es, quizá, uno de los poemas en donde más se acentúa el motivo saudoso de su poesía. Complemento evidente de *As sombras,* contiene una ternura densa y parece querer justificar las intuiciones del poeta. Mas no es la suya una ternura vulgar. Podría afirmarse que es una *ternura escultórica,* con símbolos difíciles y poco claros. Este poema exigiría una atención especial que queda fuera de la órbita de nuestro propósito.—Ramón González-Alegre.

LOS ESTUDIOS ROMANISTICOS EN ALEMANIA

El profesor Hans Rheinfelder, de la Universidad de Munich, publica en el número 5 (mayo de 1960) de la revista *Die Neueren Sprachen* un artículo en el que propone un nuevo planteamiento de los estudios romanísticos en Alemania. Dada la categoría intelectual del firmante y el efecto que la reforma propuesta pudiera tener sobre la difusión de nuestra cultura en los medios germánicos, me parece conveniente reproducir aquí sus puntos más importantes.

Rheinfelder hace historia de la situación creada en 1888 en Alemania, cuando al morir el profesor Karl Bartsch se dividió su cátedra de Filología moderna en tres nuevas cátedras: Filología alemana, inglesa y románica. Los titulares de las dos primeras se ocupaban de un solo idioma y literatura, y aun a lo largo del tiempo fueron especializándose las cátedras en idioma, por una parte, e historia de la literatura, por otra. Los de la tercera cátedra tienen que ocuparse de nueve idiomas románicos, con sus correspondientes literaturas, lo cual ha originado un predominio casi absoluto del francés, en perjuicio de las demás lenguas romances.

Ciertamente, desde un punto de vista investigador—la Universidad alemana no olvida nunca, junto a la actividad didáctica, la investigadora—, la unidad romanística presenta grandes ventajas. Pero esto no se perdería necesariamente si se desglosase en varias cátedras especializadas la única general hasta ahora existente. Ciertamente también —en honor a la verdad hay que decirlo—, los profesores alemanes de Romanística se han esforzado por dar contenido efectivo a su cátedra explicando cursos de español, de italiano y de las demás lenguas y literaturas neolatinas. Pero contra el tiempo no se puede luchar; y los estudiantes no tienen ocasión de volver a escuchar un tema hasta varios semestres después de su primera explicación en clase. Y forzosamente se pierden para la cátedra, y no pueden exigirse en el examen grandes zonas de la Romania. Así, los estudios hispanoamericanos, Brasil incluído, son prácticamente inéditos en Alemania, por lo menos en cuanto a la actividad estrictamente docente se refiere. El profesor debe dispersarse, siéndole imposible en clase alcanzar la unidad. Rheinfelder aduce un ejemplo de su propia actual dedicación: destina un semestre a la historia del léxico francés; en el siguiente, literatura francesa del siglo XVII; a continuación, literatura italiana anterior a Dante; después, literatura española de los Siglos de Oro, y finalmente, de nuevo un siglo de la historia literaria francesa. Igualmente variados se presentan los dos seminarios de cada semestre, a los que todavía

debe añadirse un seminario portugués. Se comprende fácilmente que con este programa los estudiantes deben renunciar a muchas cosas.

El profesor Rheinfelder establece una comparación entre la mayor Universidad de la actual Alemania, Munich, y la mayor de Francia, la Sorbona, de París, como es sabido. La desproporción —por lo que a los estudios románicos se refiere— es enorme, impresionante, en favor de esta última, naturalmente. Y esto no solamente por el número de sus cátedras, sino por el de sus lectorados y ayudantías.

Antes ha recordado cómo las bases universitarias de Guillermo von Humboldt sirvieron de modelo a muchos otros pueblos. Y cómo Alemania, lamentablemente orgullosa y confiada en su antigua primacía, no ha sabido renovarse.

Para remediar este estado de cosas, Rheinfelder propone la creación de seis nuevas cátedras:

1. Filología románica (en sentido estricto, es decir, en el de ciencia del lenguaje).
2. Historia de la Literatura francesa.
3. Historia de la Literatura italiana.
4. Historia de la Literatura española.
5. Historia de la Literatura portuguesa.
6. Lengua y Literatura rumanas (aquí lengua y literatura permanecen reunidas).

Según el número de alumnos, podría duplicarse alguna de estas cátedras. Los demás idiomas y literaturas romances, catalán, provenzal, romanche, sardo y las literaturas de Hispanoamérica se confiarían a los mismos seis catedráticos.

En apoyo de su tesis, patéticamente, Rheinfelder habla de la guerra fría. Esta no la ganan los soldados, sino los maestros. Es decir, el problema de los estudios románicos, el problema de la Universidad, le parece a Rheinfelder asunto de alta política. Sea cual sea nuestra opinión sobre la guerra fría, es evidente que no le falta razón a Rheinfelder cuando considera a la Universidad como problema de alta política. El aumento y la mejora de los medios educativos de un país no es tema indiferente, ni siquiera para los países vecinos. En este caso la reforma propuesta por Rheinfelder agranda las perspectivas de nuestro idioma y cultura, y significa por ello mismo un mayor contacto intelectual entre Alemania y España, para no hablar de Hispanoamérica. Sólo con aplauso y deseo de logro podemos acoger los españoles la propuesta del profesor Rheinfelder.—Alberto Gil Novales.

CRONICA DE POESIA

El sexto volumen de la bella colección «Juan Ruiz» (1), cuyos cinco primeros títulos correspondieron a sendos libros de Gerardo Diego, Luis Felipe Vivanco, Miguel de Unamuno, Gabriel Celaya y Jorge Guillén, lanza ahora este *El Solitario y la Tierra,* del malagueño José María Souvirón, poeta prolífico, si los hay, y nunca exento, en su rara abundancia creadora, de virtudes poéticas de primer orden. Lógicamente, y aun en un escritor y poeta de innegable talento, como Souvirón, la fertilidad tiene sus peligros. Una demasía de cosechas abastece los trojes de un grano que no siempre puede ser de primera calidad. El nuevo libro de Souvirón, de contenido no menos copioso, que casi todos los que le conocemos y enésimo volumen de su autor —¿cuántos libros exactamente, cuántas cantidades de poesía se le deben ya a este poeta, tiene este poeta en su haber?—, confirma la sorprendente feracidad del mismo, al tiempo que su comprometido concepto de lo que *un libro* es, estricta y generosamente, entendido el término.

Realmente, la objeción de la desigualdad parece no tener gran importancia en este ni en ningún caso. Son contadísimos los poetas cuya obra está compuesta sólo de puros aciertos. A nombres tan inamovibles como el de Miguel de Unamuno o el autor riguroso Juan Ramón Jiménez, padre de toda exigencia, a créditos tan sólidos como el de Lope de Vega, es necesario también llegarse separando el trigo de la paja, abundantísima incluso en estos ocupantes del palco mayor de la poesía española. Cuanto importa, al cabo, es que se sea autor de buena poesía; Mendiño, Ben Al Labbana, Jorge Manrique han permanecido en los anales de la literatura merced a un solo y deslumbrante poema; la historia poética está compuesta por los aciertos de los poetas, y lo demás no cuenta. Hechas estas pequeñas aclaraciones, el rigor especial a que en la presente ocasión nos sentimos obligados justamente por el hecho de ser José María Souvirón el Subdirector de esta revista, nos moverá a precisar que en *El Solitario y la Tierra* existen pasajes no por auténticos más logrados, no más valiosos por directamente trasplantados de la vida, intensísima vida de poeta, de su autor. Se diría, en ocasiones, que una tónica de desenfado y amplitud, que un soberano desprecio hacia lo demasiado estudiado y al día, de una parte, y, de otra, hacia un enfriante y recluso afán de perfección, presiden, sobre toda otra tendencia, las páginas de este libro. Tal actitud, desasida, al pare-

---

(1) José María Souvirón: *El Solitario y la Tierra.* Colección «Juan Ruiz». Ed. Papeles de Son Armadáns. Madrid-Palma de Mallorca, 1961.

cer, de toda contemporánea pretensión intelectual y forjadora a veces de muy jugosos poemas a pierna suelta («El desfile de los poetas», «Silencioso amor», «Juego de sombra y luz»), en los que cobra un brillo particular, conduce en otros momentos a ecos, rimas y expresiones excesivamente colindantes con el parnasianismo y el modernismo: ajenas, por lo tanto, al presente y al devenir poético. Mas, junto a poemas tan hermosos e intemporales, como «Una luz sobre el mar», «Leviatán» y «La Cañada», todas nuestras objeciones quedan en pura agua de borrajas. Ellos dan la medida de una capacidad, de un pulso y de una clarividencia poética de primera magnitud, que sumados a los naturales poderes de veracidad y calor humanos, nunca ausentes en la poesía de José María Souvirón, no deberían alejarse, ni por un instante, del quehacer lírico del poeta. Estos extensos poemas, «La Cañada» sobre todo, descubren, con la indudable importancia poética de Souvirón, su probada e indeclinable responsabilidad. Violarla es, en este caso concreto, una forma especial de vivir y escribir, un estilo elegido, unitario y secretamente arrogante de entender y de hacer la propia obra. No obstante, y en cualquier caso, la paternidad de poemas tan actuales y señalados, parece obligar al autor a ciertas y sucesivas abstenciones, que de no producirse, entiéndase bien esto, no se deberán, según tales poemas evidencian, a ningún tipo de impotencia, sino —acertada o no— a una personal y definida posición conceptual de la poesía.



«He aquí dos formas de entender este libro —afirmó Eugenio Montale en su prólogo a la tercera edición de *Parole,* volumen primero y último de Antonia Pozzi—: se puede leer como el diario de un alma y se puede leer como un libro de poesía. Si nos decidimos por el segundo caso, veremos a Antonia dejar de ser fácil y obvia y conquistar el derecho a ser juzgada en segunda instancia, en el acervo de la poesía de siempre». Evidentemente, la calidad poética de la autora, algunos de cuyos poemas ya conocíamos por antologías y revistas italianas, queda de manifiesto en esta reciente entrega de «Adonais», bien seleccionada, traducida y prefaciada por Mariano Roldán (2). Bastaría un poema como «Niño agonizante», cuyas categoría y brevedad sumadas nos

---

(2) ANTONIA POZZI: *Treinta poemas.* Versión y prólogo de M. Roldán. Colección «Adonais», CLXXXIV. Ed. Rialp, S. A. Madrid, 1961.

mueven a reproducirlo íntegramente, para acreditar la excelencia de su autora y la mano de su traductor:

En una noche has vivido
los años de toda la vida
y el alba lenta te corona
como de espinas. Ves,
con sabios ojos, las formas
de en torno titubeantes, incompletas;
y sabes las penas del trigo tumbado entre los truenos
y los huecos de los rebaños asolados.

En mil tardes, peinaste
largas trenzas grises, te oprimió
la humedad de los días desvanecidos;
ahora se abre
en un hilo de sol tu frente, se abre
en un mirar de hombre completo:
y tu madre se queja.

La poesía de Antonia Pozzi, profundamente intimista y caracterizada por la difícil fusión de un dramatismo y una delicadeza parigualmente extremados, presenta indudables interés y belleza. La extroversión, infrecuentísima en la poetisa, alcanza, cuando se produce, una posición de todas maneras intermedia, rayana siempre en el interno mundo lírico de su autora: así, en el poema «Venecia» (pág. 47). Patético y, de algún extraño modo, esperanzado, el claroscuro de la poesía pozziana aparece rotundo e inconfundible entre la obra de los poetas de su generación (la de Sereni, Gatto, Luzi, Sinisgalli, etc.) y como signado pálidamente por la premonición del «rápido tránsito» de su autora, cuya muerte, ocurrida en 1938 y a los veintiséis años de edad, privó sin duda a la poesía italiana de su tiempo de una de sus más significadas voces.



Este libro del poeta chileno Armando Uribe, nacido en 1933, es un caso arquetípico de libro de poeta joven (3). De buen poeta joven. El esfuerzo que la nueva poesía chilena está haciendo por escapar al vastísimo influjo poético de Pablo Neruda, así como las inevitables permanencias de este influjo, aparecen palpablemente reflejados en la inteligente poesía de Uribe Arce. Recurre éste a un tipo de hermetismo de claro ascendiente europeo —más concretamente, francés—, cuyo efecto sobre su voz, esencialmente dramática, alcanza en ocasiones resultados excelentes («Las insolentes barcas», «Ignoro todo», «Desesperada suma»,

(3) Armando Uribe Arce: *Los obstáculos.* Col. «Adonais», CLXXXVII. Ediciones Rialp, S. A. Madrid, 1961.

«Pardo temor», «Encima», «¡Oh, bocas que gritáis!»), o los malogra a veces por completo («La cornamusa y el coruscante», «Tal vez no digas otra cosa», «Pide consejos») o, en parte (último y banalísimo verso de «Pieza y departamento»). En brevísimas y desgajadas entregas, que no ofrecen muchas veces la impresión de poemas completos, sino de minúsculas partes de un todo, *Los obstáculos* es, sin embargo, un libro bien entendido y construído, muy prometedor y despierto, así como revelador de todo un interesante mundo poético en formación cuando las férreas ataduras de una técnica desesperadamente —juvenilmente adoptadas— dejan entrever la auténtica y grave sustancia de la poesía de Uribe Arce, básicamente elegíaca, tocada del dolor de las desapariciones y de los estragos del tiempo, presidida por una trágica marca de indefensión ante lo inevitable:

Las insolentes barcas de la aurora
zarpan, conmigo asido al mástil triste
llorando: llueve. El carro pesadísimo
del mediodía ahoga las palabras
que grito. El ave negra del crepúsculo
me cubre de excrementos y de plumas.

Una contrastante nota de serenidad lírica contrapuntea armoniosamente aquel mundo dramático:

Encima de la encina
el viento, el ave cruzan
y copulan, ¡oh, cúpula azul!
....
Es natural morir cuando la carne
se hace naturaleza...



Otros dos libros jóvenes de la colección palentina «Rocamador» (4) y (5) cierran, ya con la sumaria brevedad urgida por el poco espacio, la crónica de poesía del mes. El volumen de Juan José Cuadros es una pequeña epopeya poética de un imaginario pueblo castellano; el de Rafael Palma, una sucesión de líricos rastreos y aventuras interiores; ambos, abundantes en felicísimos versos sueltos y aun en piezas completas acertadas, son libros recién nacientes a la poesía y andan tan largos de posibilidades como escasos de continencia y equilibrio.—FERNANDO QUIÑONES.

---

(4) JUAN JOSÉ CUADROS: *Navanunca*. Vol I de la Colección «Rocamador». Palencia, 1961.
(5) RAFAEL PALMA: *Diálogo a una voz*. Vol. II de la Colección «Rocamador». Palencia, 1961.

INDICE DE EXPOSICIONES

La pintura de Quirós

No nos explicamos el cómo y el porqué Quirós, en la Sala San Jorge, inaugura una exposición a principios de temporada, con esa calificación de «telonero», que, quiérase o no, le corresponde. Claro que es igual el resultado y que la obra responde lo mismo a un tiempo o a otro. Quirós es uno de nuestros mejores pintores contemporáneos. Mucho hemos escrito sobre él desde que en la Sala Clan —hace muchos años— hizo la primera exposición de sus obras. Quirós ha unido la mejor «cocina» hasta ahora conocida —horrible palabra—, y en ella ha puesto «algo» —léase mensaje— que le separa de todos los pintores conocidos. Quirós ha hecho nada menos que crear un mundo propio que le pertenece por entero; un mundo captado en sus correrías por el planeta andando de verdad. La síntesis ha quedado en unos seres casi fantasmas, entre hombres o mujeres, o entre seres salidos de un limbo; pero de un limbo terrestre, lo cual ya quiere decir con tragedia.

Espléndida exposición ésta de Quirós en la Sala San Jorge, tanto que no creemos que haya otra igual en la temporada, y estamos seguros de la afirmación. En este artista —ahora de verdad— se aprecia la profunda honradez de su procedimiento, la honda poesía que emana de sus cuadros, una poesía no fácil, de rima de Campoamor. Los versos de Quirós necesitan cuartetos de Quevedo o de Villamediana. Es una pintura sin siglo ni tiempo determinado. Es una obra en la cual todas las especulaciones son posibles, pero sin que equivoquemos la literatura —tan sugerente— con la pintura en sí..., ya que ella le presta todo el apoyo y todo el sostén.

¡Cómo nos gustaría ir «detrás» de los cuadros de Quirós! Nos complacería tanto como perseguir un mundo ignoto, algo que era desconocido hasta que él nos lo ha descubierto.

Esta exposición de Quirós es para verla despacio, a pesar de estar hecha con una urgencia solicitada —estamos ciertos—; pero con todo y con ello podemos asegurar que es la mejor exposición que habrá a lo largo y a lo ancho de la temporada.

Enrique Colombotto Rosso

¡Qué extraña exposición la presentada por este artista italiano en la Sala de la Dirección General de Bellas Artes! Si hubiéramos de calificarla diríamos que es una serie de fetos-locos —nos damos cuenta de la enormidad del sustantivo—, que en extrañas actitudes muestran su

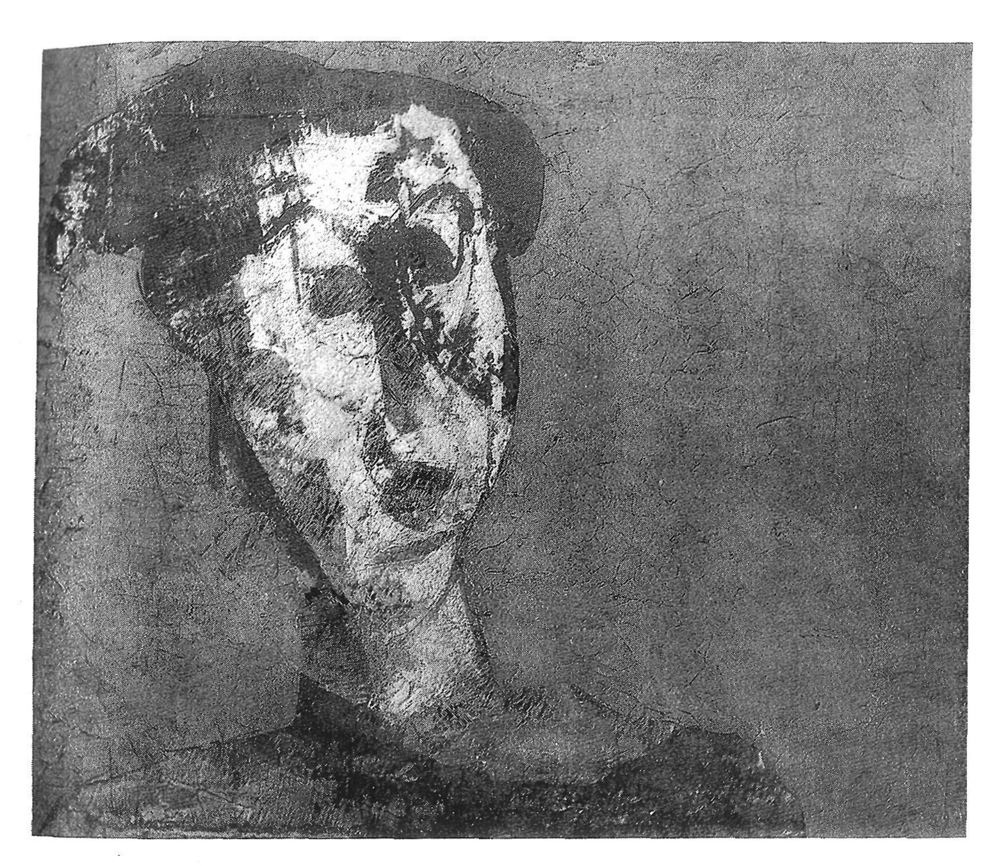
estupefacción ante una vida que no conocen. Otra serie de lienzos —la más abundante— está dedicada a niños-locos, y el signo de la locura, ese terrible signo, surge aún más atroz en la niñez a través de rostros asustados, despavoridos, solitarios, en largos pasillos que no van a ninguna parte... Colombotto Rosso, en los óleos, tintas chinas, acuarelas, etc., demuestra sensibilidad, oficio y un neorrealismo llevado al extremo que llena el ánimo de una angustia infinita.

Henriette Doremburg-Dzienrgowoska

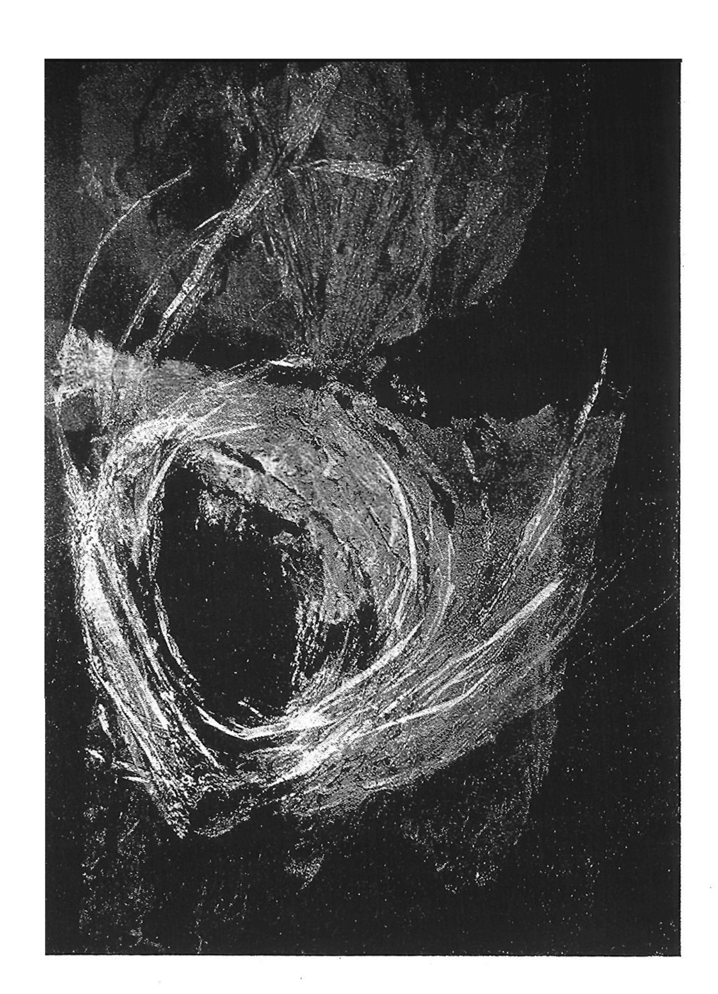
Excelente miniaturista esta artista polaca, que expone en la Sala Toisón. Con todos los requisitos —difíciles requisitos— del arte de la miniatura. Placas de marfil, mínimo pincel, colores precisos —todo es necesario repetirlo ante las mixtificaciones—, Henriette Doremburg cumple con la exigencia del medio de expresión —que ya es mérito— y luego, con sensibilidad que obliga el procedimiento, hace que la fisonomía retratada tenga con la justeza de rasgos ese «aire» de la miniatura, que sólo la misma miniatura puede proporcionar. Recordamos haber visto un retrato de la reina Fabiola, hecho en circunstancias difíciles para la artista, y en él pudimos ver cómo el bien aprendido quehacer, el buen oficio y conocimiento de Henriette Doremburg hicieron posible el buen milagro de que fisonomía y carácter llegaran al Palacio Real de Bruselas en la fecha señalada. Esta exposición es una lección de maestría y de compenetración, con esa fragilidad de medios y utensilios, que en la mano de Henriette Doremburg alcanzan en los mejores resultados todas las buenas cualidades de la femineidad, tan temida en otras ocasiones.

Farreras

Francisco Farreras podría ser pieza para fundar una nueva escuela de Madrid de igual módulo que la última de Barcelona, de la cual es Tapies corifeo bien fundamentado. Y se da el caso curioso de que Farreras es catalán, pero avecindado en Madrid desde su iniciación artística, por lo que le correspondería puesto propio en el movimiento abstracto de nuestros días capitalinos, aunque la escuela de Madrid, por lo diverso de sus componentes —para fortuna general— y de las tendencias, tendría que tener una amplia numeración, que podría comenzar con los creadores del XVII y terminar en el último grupo no figurativo, sin que olvidemos que por clima, influencia de medio geográfico y similitud de tendencias existe en la actualidad, y digna



Cabeza de dama, de ANTONIO QUIROS



Núm. 129, 1961.
Oleo de
FARRERAS



Núm. 139, 1961.
Oleo de
FARRERAS

de ese nombre, la más significativa; pero no nos oponemos, sino que, por el contrario, propugnamos la unión estética de unas filiaciones que hagan «compañía» a la nueva escuela de Barcelona... Farreras ha ido ahondando su pintura. Su actual exposición en la Sala Biosca así lo demuestra. Encontramos en su plástica una semejanza con la época «negra» y «blanca» del Feito, aunque en Farreras, pintor con signo propio, esta similitud se halla más cerca del proceso subjetivo que del plástico, ya que los fines son distintos, pues Farreras, acaso por imperativo, de herencia mediterránea, aun siendo o queriendo ser «trágico», siguiendo con ello un modo que ahora priva, posee una materia diferente y una disposición distinta. Pero en esta exposición observamos la misma «obsesión», la realización de un cuadro fragmentado en varios, aunque en cada uno, bajo igual pensamiento, se adivinen juegos y propósitos diferentes. De todas formas podríamos contemplar —en general— su muestra como una cordillera, sobre la cual el artista ha hecho los cortes precisos. Esto quiere decir que la repetición y el empleo sistemático de una misma gama puede producir en la visión del espectador una monotonía, ya que los cuadros parecen partes de un todo. El hecho es constante en nuestra pintura actual, y de él no ha sabido o no ha querido evadirse Farreras, que construye el mismo cuadro una y otra vez, como si con ello quisiera afirmar una personalidad que ya está afirmada hace años, desde su primera exposición. Abrir su propio horizonte sería nuestro mejor consejo. A pocos se les puede ofrecer.

Reaparece Maruja Mallo

En la Sala Mediterráneo hemos vivido otra vez los sucesos que fueron frente a los cuadros de Maruja Mallo, ante lienzos que nos traen pasadas visitas a la «Revista de Occidente» y al Círculo de Bellas Artes, donde Maruja Mallo ofrecía hace años su «rabiosa» pintura frente a una época pobre y acomodaticia. Tiene razón Ramón Gómez de la Serna —siempre la tiene quien no posee ¡todavía! ni el March ni el Nobel— cuando en el catálogo recuerda que los cuadros de Maruja Mallo están «sacados» de la pradera de San Isidro, de ese horizonte español lleno de sugerencias, en las cuales vieron pintura y patria Goya y Solana, y esta solitaria —en su tiempo primero— Maruja Mallo sigue haciendo afirmación de signos que le pertenecen y de un mundo abierto a un caudal natural y humano, que igual se adivina en los grandes rostros hieráticos de posibles Ceres o en esas grandes manos en las que florecen las espigas. Hay un culto a la Naturaleza que se escapa de los pinceles de esta artista, de una paleta que pide el mural con insistencia, hasta con agobio...

Maruja Mallo significa mucho en la pintura moderna española. Es su nombre referencia que en su día abrió caminos, impuso rebeldías y levantó telones importantes que no dejaban adivinar la mano femenina, esos telones que tanto agradaron a Ortega y Gasset, quien, buen adivino, se hizo profeta de una pintora que llevaba «algo» a una plástica agonizante y fenecida, en la cual ella fué apoyo seguro para seguir andando.

Alberka

Esa monotonía que hemos advertido en Farreras se hace más ostensible en Alberka, quien en la Sala Neblí ofrece una repetida colección de óleos y gouaches, en los cuales algunos señalan una potencia de pintor y otros una impotencia para salir de un círculo vicioso. Cada día hay que tener más cuidado —y en ello creemos tener pasado que justifique el consejo— en no convertir el arte abstracto en una cita de elogios con alusiones algebraicas sin que la pintura se salve por sí sola, que es lo que importa siempre. Existe el peligro de al no saber distinguir y creer acertar sólo por la elección de una posición —que puede ser imperativa en el tiempo—, que la nada sea la única meta que encuentren muchos artistas que se acercan a la pintura, dando un rodeo a la misma pintura y entrando en ella por la puerta falsa, y por el solo hecho de «estar al corriente», de lo que puede resultar que sean los únicos que no lo estén figurando como comparsas al lado de las figuras, que en lo figurativo como en lo no figurativo existen, y sin que de ninguna manera se alcance el título por el simple hecho de elegir un concepto. Alberka puede ser algo más.

Gladys Valdez

Si decimos que esta artista es una buena discípula de Pablo Serrano, hemos hecho su mejor y más justo elogio. Saber seguir las directrices del maestro ya es bastante —por ahora— y saberlas seguir con acierto, y sabiendo el cómo y el porqué es hallarse en un gran camino. Ante la buena obra de Gladys Valdez atendemos a que ha hecho verdad las palabras de Pablo Serrano —a quien tanto admiramos—, y que dicen así: «Para conocer nuestro tiempo debemos empezar por conocernos a nosotros mismos. De este conocimiento surge la obra personal, y ésta será siempre patrimonio de la Humanidad.» Casi las mismas palabras que decía Baudelaire, hablando en sus artículos sobre estética acerca de la obra de Guys... Las verdades son siempre las mismas. Cambian las formalizaciones, pero no las esencias.—Manuel Sánchez Camargo.

EL ARTE NEOCRISTIANO

Es lógico que en momentos críticos, como los que vive la Humanidad actualmente, en los que la obra de arte se convierte en pilar de la fe humana, los intelectuales y los artistas no sean olvidados y que de todas partes se les diga que su misión, en la hora presente, no puede ser otra que la de buscar con ahinco la verdad, y a través de ella, el bien y la felicidad del hombre.

Para nosotros, que nos mantenemos fieles a las enseñanzas de Cristo, pero sin refugiarnos en la tradición, porque ésta crea el hábito y no la devoción, buscar la verdad es acercarnos a Dios, llegar a ser con plenitud, teniendo en cuenta que Cristo es la fe, el amor y la subjetividad, o sea la persistencia del alma universal del individuo, el respeto al hombre y su fraternidad de origen y de destino, y también que el *artista dotado de alegría creadora es el descubridor del reflejo de Dios* en las cosas de este mundo.

Claro está que cada cual seguirá a su modo las múltiples sendas del Señor, dentro de su acción original, y procurará que la fidelidad al pasado no se convierta en erudición muerta. Esta noble misión del intelectual y del artista, que corresponde a una multiforme exigencia de lucidez histórica, reclama de nosotros una doble acción: la creadora, para triunfar de la conciencia de crisis, y la religiosa, para dar fundamento al ser y a la vida del hombre.

Es privilegio del intelectual y del artista ayudar al hombre a sobrevivirse, recordándole a cada instante el honor, el coraje, la esperanza y la piedad. Por eso nuestra época exige del intelectual y del artista el obrar con plena lucidez. Para ello es preciso no desdeñar el imperativo de la conciencia histórica, puesto que el hombre necesita saber, antes que cualquier otra cosa, de dónde viene y dónde está; pero para que este conocimiento histórico no se convierta en una *ilusión* —en una ficción—, es necesario que el intelectual y el artista, como encauzadores del espíritu humano que son, obren con osadía, ensimismándose, eso es, situándose dentro de sí, para que a la efusión creadora corresponda una obra verdaderamente original. Con una originalidad valiente, capaz de dar contenido espiritual a la vida del hombre atormentado de hoy.

«A solas con su pesar, sin más ayuda que lo que fué —dice Zubiri—, el hombre actual huye de su propio vacío. Huye de sí; hace transcurrir su vida sobre la superficie de sí mismo. Renuncia a adoptar actitudes radicales y últimas: la existencia del hombre actual es constitutivamente centrífuga y penúltima, y de ahí el angustioso coeficiente de provisionalidad que amenaza disolver la vida contemporánea.» A esta

situación penosa y alarmante, que en América presenta características graves, ha llegado el hombre —podemos agregar— por falta de fe, por falta de osadía creadora, por falta de efusión espiritual y de alegría.

Dice Ortega y Gasset que el hombre necesita disponer de una mínima dosis de *barbarie*. Esa dosis o reserva de *barbarie* no es otra cosa que la osadía que permitió a Miguel Angel superar a Ghirlandaio, a Goya superar los límites humanos de Mengs, a Velázquez situarse en la línea fecunda de lo humano. Y también lo que hizo posible en el pasado que las enseñanzas de Cristo se propagaran en función salvadora, y lo que hace que estas mismas doctrinas, evolucionadas, sean una esperanza para el hombre actual, sumergido en la desorientación y en el temor.

La fidelidad al pasado y la osadía creadora sólo pueden ser eficaces, sin embargo, mediante un acto de creencia, de fe. Si no es así la fidelidad se disuelve en historicismo y la osadía creadora carece de sentido. Es la historia misma la que nos lo enseña, para despertar la angustia de los incrédulos y estimular la esperanza —quizá mejor la ilusión— de los que no hemos perdido la fe en el Redentor; de los que no desconfiamos de hallar la Verdad. Lo que a intelectuales y a artistas corresponde, dentro de la osadía creadora que la realidad actual reclama, es influir en el destino de la Humanidad. Ya lo dijo Schiller, y sus palabras no han perdido actualidad: «El arte está consagrado a la alegría y no hay función más elevada ni más seria que la de hacer felices a los hombres.»

Para comprender esto es preciso aceptar antes como finalidad social del arte el principio de la evolución ideal, teniendo en cuenta, primero, que todo gran arte es espíritu, y después, que la sensibilidad estética de los últimos años nos ha revelado el naturalismo relativo del clasicismo antiguo y de la artesanía artística de las culturas primitivas, para demostrar, además, que la tradición puede actualizarse, como lo han hecho los mejicanos y los brasileños partiendo de la raíz misma del arte indígena y sin concederle al pasado un sentido vital extremo, puesto que tal concesión podría convertirse en funesta inhibición, circunstancia ésta que se ha dado ya en algunos pintores mejicanos.

El tiempo creador debe nutrirse de su propia sustancia y, por consiguiente, no podríamos ampliar nuestra cultura artística mediante conversiones de tipo romántico. Las tradiciones pueden confirmar, eso sí, nuestros sentimientos vitales, pero no generarlos. La tradición gótica, por ejemplo, sólo puede ser fecunda en nuestro tiempo si no nos entregamos totalmente a ella; es decir, si somos lo suficientemente hábiles para adentrarnos en la psicología del arte gótico, y en el curso de este proceso de absorción, acertar a comprender que las necesidades del presente nos sitúan en condiciones de desarrollar aquella particular psico-

logía en nosotros mismos, sin renunciar a lo que hay de peculiar en nuestros sentimientos actuales.

Si hay algo negativo en cualquiera de las manifestaciones del arte, ese algo es pretender construir deliberadamente una relación estricta con la tradición, porque lo que hay de inalienable en el hombre es lo que debe prevalecer, ante todo, en la obra de arte. Esto quiere decir, simplemente, que el valor del arte gótico como tradición —ya que al arte gótico nos hemos referido— es muy relativo, puesto que no puede servirnos de modelo. En realidad puede darnos lo que de sí constituye ya nuestro propio anhelo artístico, o sea la necesidad de una nueva y original exaltación: el sentido de la forma influyente determinada desde dentro, psíquica o metafísicamente.

Desde los últimos años de la segunda década del siglo actual siente el hombre —valga el concepto de Hausenstein— que el naturalismo le hastía. Las cosas no nos proporcionan, en su objetividad natural, la misma satisfacción que en la época de Darwin. Poco a poco nos hemos dado cuenta de que el darwinismo es cosa del pasado y que avanzamos rápidamente hacia un nuevo sentimiento cósmico impregnado de religiosidad. Es probable que alguien se pregunte en qué se basa tal afirmación. Es fácil contestar a la pregunta, desde luego, porque la evolución se opera ya en la vida material e influye en la espiritual. Socialmente nos apartamos de manera progresiva del naturalismo. Nuestra economía y nuestra vida social han abandonado los procedimientos empíricos para asumir la forma de la organización, fenómeno éste que en América se advierte más que en Europa. Ambas —la economía y la vida social— son regidas por el espíritu y por un orden reglamentado, y esto significa, a pesar de ciertos acontecimientos aislados, el advenimiento de una era en que, sobre la base sólida de una nueva vida económico-social racional, se gesta un impulso tremendo del anhelo espiritual: una nueva y profunda religiosidad y, por consiguiente, un influyente arte religioso.

Evolución del arte religioso

Observemos ahora, en su línea general esencial, el proceso evolutivo del arte religioso. Hay un momento de todas las culturas antiguas en que arte y religión se identifican. En este largo período de la historia vemos nacer el arte de su propia liturgia, y llega el momento —vértice de la identificación— en que arte y liturgia llegan a una fusión tal que se confunden la imagen con su significado espiritual. En el Oriente el arte está supeditado a lo místico; tan supeditado, que se hace difícil diferenciar lo que pertenece al ámbito sagrado y lo que es propio del

campo profano. En Occidente, en cambio, a través de los largos siglos del cristianismo, se establece una absoluta distinción entre el arte y las creencias divinas. Así, durante un período que va de Carlomagno al siglo xv, el arte es todo espíritu, expresión pura, renunciamiento a la carne y a la realidad, con una sujeción fiel al dogma de Cristo.

Durante este extenso lapso, de tan intensa influencia en la historia del arte, la identificación de arte y espíritu da los más nobles, los más ricos y los más puros resultados. Pero para alcanzar esta grandeza, el cristianismo tuvo que servirse, durante el largo período inicial, del lenguaje formal de la cultura que estaba combatiendo. Y en el curso del proceso de absorción —un proceso similar al que hemos señalado al referirnos al arte gótico—, la invención pagana de los dioses alados se transforma en esa feliz conquista abstracta de la fantasía cristiana, que es el ángel. Y al quedar completado el proceso de absorción de la tradición primitiva, los amorcillos de la mitología mediterránea se transforman en los serafines celestiales de la iconografía católica. Todos los elementos plásticos romanos fueron absorbidos y transformados por el alto contenido creador del misticismo cristiano.

En esta época vemos a las Venus precedentes envueltas en anchos mantos y convertidas en representación de la Virgen. Y vemos también cómo algunas figuras mitológicas se transforman en santos. Es más: en los mosaicos primitivos, en las pinturas murales de las catacumbas de Roma y en muchas de las manifestaciones artísticas de los albores de la cristiandad, la forma dominante es la clásica. Esta situación se extiende hasta el siglo IV, cuando el emperador Constantino convierte en religión oficial del Imperio Romano la nueva religión monoteísta. Desde este momento el arte cristiano, a medida que ensancha su radio de acción, va adquiriendo una expresión propia. Esta expresión culmina, después de la caída del Imperio de Occidente y bajo el dominio de Carlomagno, en la casi total modernización del canon estético. Un proceso similar, pero situado dentro de las necesidades actuales, es el que nos conduce, poco a poco, hacia una nueva forma del arte cristiano.

En la época de Carlomagno el cristianismo evoluciona hacia su mayor fuerza de expresión plástica. Mientras la Iglesia católica de Roma fusiona la cultura nórdica a la sensualidad mediterránea, la Iglesia ortodoxa de Bizancio incorpora a ese mismo arte el fuerte sabor del Oriente. Esta singular doble fusión es la que convierte el arte cristiano en la más poderosa fuerza espiritual que recuerda la historia de la cultura. La ternura y el amor, la calma y el sufrimiento, son las características esenciales de que se reviste el arte cristiano de ese período, en el que están latentes, aunque evolucionadas, las influencias clásicas de

Oriente y de Occidente. Tanto la pintura como la escultura están dedicadas al dogma. Los retratos, pocos, están subordinados a la ofrenda mística contenida en los cuadros de la época; los paisajes, de tonos claros, son el camino por el que el alma espiritual se eleva hacia el cielo.

Más tarde, las cruzadas aportan un sentido más universal a la cultura de la Edad Media y las artes reciben un nuevo y vigoroso aporte. Después la cultura clásica adquiere nuevo empuje con la caída del Imperio de Oriente, y al imponerse el Renacimiento las angustias del hombre entran a ser parte del arte, sin duda como una reacción a su continua evasión espiritual. Fra Angélico y Giovanni Bellini cierran el ciclo medieval, a pesar de continuar, después de ellos, la concepción temática cristiana; pero se ha llegado ya al verdadero punto de partida de lo humano. En este momento se llega a la conclusión —esencia también de la actual reacción renovadora— de que mientras el arte no saque del pueblo su fuerza vital, será un arte débil y enfermizo. De esta manera muere espiritualmente, con el Renacimiento, lo más expresivo e íntimo del arte cristiano.

En los finales del siglo XVI se produce la reacción; pero en el arte de esa época se tiene en cuenta al hombre. Por eso el barroco, con el fervor apasionado del Tintoretto, con la genial espiritualidad del Greco, posee un gran poder de acción ofensiva, y el arte cristiano se convierte en intérprete del momento histórico de Ignacio de Loyola. Hasta aquí se extiende el ciclo de plenitud de la pintura cristiana, que abarca desde las catacumbas de Roma hasta el Tintoretto, el Greco, Tiépolo y Rubens, como último esfuerzo por reintegrar la unidad debilitada con la vuelta humanista impuesta por el Renacimiento, que tiene a Velázquez como figura cumbre de la renovación, impuesta por las nuevas circunstancias vitales.

Por eso las escuelas con que se actualiza el arte occidental, al través de los cambios que impone en cada ciclo histórico la evolución social, cultivan una forma de arte en la que lo místico, como fuerza interna de la creación artística, pasa por diversas etapas críticas en las que se advierte un sorprendente ahorro de contenido espiritual. No tan sorprendente, sin embargo, si tenemos en cuenta que la actitud del hombre ante la vida ha cambiado y que la pintura, más que ninguna otra forma de arte, se debe a las fibras más íntimas del ente humano.

El arte moderno

Hasta aquí, el pasado; porque el arte vive actualmente un nuevo e influyente período de cambio. La transición operada a lo largo de

la última década, de tendencia mística, puede ser considerada —según nuestra personal manera de apreciar la evolución— como un desplazamiento del centro de gravedad de la concepción artística. En el fondo no hay, pues, cambio de temática. La concepción tradicional o de preguerra —realismo, naturalismo, impresionismo verista— era una experiencia periférica: la recepción trabajaba hacia afuera en forma centrífuga, limitándose a percibir los efectos emotivos de la naturaleza para reproducirlos al través de la propia emoción. Esta circunstancia dejaba a la creación artística, en ciertos aspectos, entregada al azar. Lo metódico era, en parte, relativo.

El arte moderno, y muy especialmente el arte neocristiano, se produce a la inversa. A pesar de su aparente excentricidad, experimenta centralizando. El proceso de la concepción carece de función específica. Los elementos reales no influyen y la recepción obedece a una fuerza centrípeta que trabaja hacia dentro. El arte así concebido parece más metódico, más racional. Y, no obstante, el tema, en uno y otro caso, no ha sufrido variación: su fuerza vital es el hombre.

Ahora bien: si con el cambio no se hubiese experimentado una evolución visible, el arte de nuestro tiempo —el arte de tal manera concebido— no tendría justificación. Veamos, pues, cuál es, en sustancia, la evolución experimentada. En el cuadro nuevo, las experiencias del artista giran alrededor de un centro místico situado en su interior y todas las cosas están referidas a otras cosas que antes sólo tenían valor circunstancial. Esto obliga a deformar las proporciones de la naturaleza y a eliminar su movilidad sugestiva. La fantasía suple a lo real para hacer la obra más sugerente. De ahí la fuerza y la influyente espiritualidad del arte neocristiano.

Este cambio deliberado de la forma expresiva es lo que el profano no acierta aún a comprender, siendo considerado por él como una herejía. Sin embargo, es el fenómeno natural en todas las épocas de transición; pero es al artista a quien corresponde, a pesar de todas las reservas de la masa, anticipar los cambios necesarios en la forma expresiva; cambios que, por otra parte, son la característica de cada época. Por eso la labor de los artistas «evolucionistas» está por encima de la momentánea incomprensión de quienes creen que vivir es aferrarse a la tradición, olvidando o desconociendo —que es peor— la historia de la civilización cristiana, a la que tan íntimamente unida está la historia del arte.

Lo que la joven generación de pintores americanos busca en la nueva modalidad de la pintura —figurativa o no—, siguiendo los pasos a los europeos, no es la representación externa, más o menos deformada, sino los abismos metafísicos de la existencia. Aunque todo arte

verdadero deforma la apariencia natural del ser —de los ídolos, en el caso concreto de la pintura religiosa—, el subjetivismo actual considera la existencia bajo una concepción metafísica de hondo contenido espiritual y de gran influencia mística. Buscar el nuevo sentimiento cósmico y entregarlo al hombre como un mensaje augural es su función básica; pero para llegar a este resultado pasa por la experiencia de una concepción formal que podríamos considerar depuradora.

Los intentos nuevos —imperativos del proceso evolutivo del arte— no son perífrasis metafísicas, sino la manera de revelar lo que de inenarrable hay en las profundidades del ser, buscando el sentimiento nuevo de la vida o partiendo de él. Esta tendencia obliga, naturalmente, a una exaltación conceptual que sólo puede manifestarse en formas abreviadas y deformadas, ya que parte de una visión especulativa generada en el éxtasis, y el éxtasis no tiene relación con lo natural. Por eso dijimos que todo gran arte es espíritu, y que la obra del artista se erige en pilar de la fe humana.

Alguien ha dicho —creo que fué el maestro Eugenio d'Ors— que el arte que no traduce una profunda exigencia espiritual se queda al nivel de un vano juego, incapaz de resistir a los cambios del gusto y a los ataques del tiempo. Nada más cierto, porque sólo Dios es grande e inmutable su influencia en el corazón del hombre. Por eso no ha de sorprendernos, tal como dijimos, que el arte no se atenga a la experiencia inmediata de las cosas y a los problemas cotidianos del hombre, sino a las manifestaciones últimas de la vida: los ideales. Las cosas evolucionan, cambian, y de tal evolución surge la nueva forma cristiana —neocristiana— del arte de nuestro tiempo, felizmente anticipada por Claudel en su poesía.

El arte actual, en pleno proceso evolutivo, tiende a la emancipación de las posibilidades truncas de antaño, y los artistas no encuentran otro camino que el de promover una cultura colectiva, cristiana, en cuyo seno el arte pueda existir positivamente y ser comprendido. El arte es la modalidad última de la cultura realizada, un fenómeno social y no un lujo, y es cada día más necesario reivindicar para él la base de una cultura rica y amplia, cuyo centro sea la grandeza de Dios: la grandeza espiritual, que nos une a todos en el amor y en la fe del hombre en el hombre.

La actualidad tremenda de la temática social, después de la amarga experiencia de dos guerras, es de evidente tendencia espiritual y ha contribuído en grado sumo —y cada día con mayor fuerza— a superar las inclinaciones historicistas del arte de preguerra, aportando temas nuevos o, para ser más exactos, hechos nuevos a la vida. Se trata, pues, de una actitud absolutamente necesaria, por medio de la cual intenta

el hombre penetrar en su propio espíritu. Esta lucha es un heroísmo nuevo, estrictamente ligado a la esencia de la época, que no divaga hacia conceptos indefinidos de lo histórico, sino que ayuda al hombre a sobrevivirse.

El artista, a través de este entusiasmo vital, que unas veces es descubrimiento y otras simple observación excitada de una vida nueva del todo humana y espiritual —cristiana—, halla la fuente de una exaltación cargada de irritación polémica y se traduce, casi siempre, en la base de una retórica nueva y grande: salvadora. De esta irritación y de tal retórica surge espontánea la tendencia religiosa del arte de nuestro tiempo.

Mas, cuando del arte religioso se trata, es bueno no olvidar que el artista moderno ha encontrado el mundo, tanto en su realidad natural como en su realidad espiritual, en estado caótico, y que busca la solución desde dentro, vistiendo con modalidades nuevas y originales el viejo mensaje cristiano. Estas modalidades pueden ser de origen o de tiempo. De origen, cuando el artista incorpora valores complejos propios de su cultura, y muy especialmente su exotismo formal, su estilización y su expresionismo; de tiempo, cuando el creador incorpora a las formas espirituales del catolicismo los problemas de su época, que es precisamente lo que acontece ahora en el ámbito de la Cristiandad.

La evolución actual

La evolución actual del arte, y más concretamente de la pintura, presenta una problemática fundamental a la que podríamos denominar hierática del arte católico, que se soluciona progresivamente en beneficio de la Iglesia, a través de la evolución artística ya señalada anteriormente, y que incorpora a las manifestaciones del arte neocristiano a los pintores más sobresalientes de la actualidad, que, como ya hemos dicho, tratan de acercar el hombre a Dios en la búsqueda incesante de un mundo mejor.

«La unidad del hombre —ha dicho Luis Felipe Vivanco— debe preceder en el artista a la unidad viviente de la forma. Pero ¿y si el hombre que no encuentra su unidad en sí mismo quiere encontrarla en la forma? En todo caso, no se le debe reprochar a un artista el que no dé más que lo que puede. Y, sobre todo, de lo que puede dar el arte de su época. Entre otras razones, porque lo que pueden él y el arte de su época es el imposible de los demás. En arte, a cada época le toca resolver sus problemas. Y sólo desde los problemas de su época puede un artista hacer también arte religioso.»

Esta es la razón por la cual, cuando nos hemos referido a la actitud actual de los pintores, hemos tenido en cuenta lo que es esencial para que el arte de nuestro tiempo cumpla cabalmente la función que tiene asignada, en relación con los problemas de la época y de acuerdo con la evolución histórica del cristianismo y la tradición pictórica. Si los artistas están abocados a una concepción neocristiana del arte, es porque esta concepción está más cerca de la realidad actual que una pintura ortodoxa del siglo XVI y cumple su función con más amplitud y con mayor profundidad, por ser reflejo de Dios en las cosas de este mundo.

Queremos decir con esto que hay que dar al pueblo un arte dotado de alma, que hable *no sólo a los ojos, sino también al corazón*: un arte que enlace lo real y lo ideal, un arte que tenga existencia más allá de la imaginación. Y en este sentido está orientado el arte neocristiano de hoy. Por ejemplo, la estilizada *Marie,* de Modigliani, ¿no podría ser una Dolorosa? ¿No podría serlo también *La mujer que llora,* de Picasso? La Dolorosa que comprende el hombre de hoy, desde luego. En ambos casos se trata de concepciones eminentemente cristianas pintadas desde dentro, con una angustia íntima que incorpora al arte actual la esencia misma del dolor.

Lo que interesa al artista nuevo es la realidad, la esencia vital de nuestra realidad. Quizá no sea el actual más que un estilo de transición; pero es evidente que las audaces innovaciones modernas han surgido, históricamente, ligadas al más candente problema humano de nuestra época: la cuestión social. Lo secundario es definir si la ligazón de los cambios de estilo con los cambios sociales ha enraizado en la conciencia personal de los artistas o se ha impuesto subjetivamente por encima o por debajo de la conciencia individual. Sin embargo, ya podemos hacer una afirmación: el arte actual es, socialmente, estilo y no política. Vamos en busca del espíritu, y para ello nos apartamos cada día más del materialismo histórico. No es una actitud de regreso, sino de reencuentro. Tratamos de restaurar, de acuerdo con las exigencias de hoy, la fuerza sobrehumana del cristianismo.

Los errores del pasado no deben ser nuestros errores. Nos referimos, claro está, a un pasado inmediato durante el cual hemos vivido al descubierto la desnudez de la vida y que no nos permite creer ahora que el arte puede estar al servicio de las fuerzas subalternas. Hay, dentro de la realidad que nos circunda, un mundo fenoménico digno de ser descubierto, y a este descubrimiento tiende el estilo de los artistas de hoy, que buscan la verdad desde dentro, aunque sin desligarse totalmente de la tradición. Al fin y al cabo, tener tradición no significa imitar, sino vivir en relación con los problemas del pre-

sente, que son aspiraciones de futuro. Y ésta es la actitud espontánea, viva, de los artistas neocristianos de hoy.

Ya hemos visto que el arte nuevo, en su última reacción neocristiana, parte del hombre y va hacia el hombre por los caminos de Dios, que son los caminos de la fe humana. Es insensato y perverso el realismo que considera que lo más real es lo bajo, lo vulgar: la escoria de los hombres y del mundo. ¿Es que para ser sinceros tenemos necesariamente que ser cínicos? ¡Claro que no! Por eso el arte actual no olvida que la estrella es tan real como el barro, y que el mundo ideal es lo más real del dominio humano. ¿Acaso no es ésta la razón por la cual los idealistas son los mejores intérpretes de la realidad?

En última instancia, a la Iglesia corresponde incorporar definitivamente la nueva forma del arte, siguiendo las pautas que en tal sentido trazó el Papa Pío XII. Ya hemos dicho que la pintura actual, al igual que la escultura, tiene sus problemas. Digamos ahora que la Iglesia ha de tener los que le plantea ese arte, aceptándolos como la manifestación vital de un arte con alma que trabaja espontáneamente por la causa de Dios, después de haberse acercado sus creadores, también espontáneamente, a la fe cristiana.

Estos artistas, descubridores del reflejo de Dios en las cosas de este mundo, son los que vitalizan, desde su interior, el espíritu de la época. Los que con su arte religioso abren ante el hombre nuevas posibilidades de contagio y cauces imprevistos a la mirada nueva. No podemos olvidar, como ha dicho el poeta Luis Rosales, que la historia de la pintura es la historia de la mirada humana, y que el hombre se acerca a Dios a través de un proceso de intelectualización de la mirada. Es decir, a través de lo que ve su espíritu vigilante y en su época.

He ahí la importancia, la extraordinaria importancia, de la tendencia neocristiana del arte de nuestro tiempo. Aceptámosla como un paso vital y decisivo hacia el triunfo del espíritu, como un firme pilar de la fe humana. A los cristianos, a los que creemos en Dios y tenemos depositada nuestra fe en el hombre, portador de valores eternos, nos corresponde crear el nuevo orden que nuestra época reclama imperiosamente, poniendo a su servicio la inteligencia, la osadía creadora y la abnegación que la gran obra universal exige.

Unicamente así el hombre volverá a sentir la alegría de vivir humanamente, y en su corazón brotará la satisfacción que sólo sienten los que saben que vivir no es morir lentamente, sino acercarse poco a poco a la eternidad. Y los artistas podrán decir otra vez con Antígona,

después de haberse acercado a Dios con la fuerza vital y espiritual de su arte: no nacimos para odiar, sino para amar, porque de amor estará llena su obra.—MANUEL VALLDEPERES.

INSTITUTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA EN PISA

Hay muchos trabajos parciales. Existen muchos artículos sobre el interés por los estudios hispánicos en los más diversos países. Pero la mayoría de las veces tales notas se redactan por motivo aleatorio, sirven de introducción o epílogo a temas de más profundo conocimiento, o vienen parcializados, en cuanto a su extensión, en la materia o en el tiempo. Hace ya varios años que sigo con amor las referencias o citas al movimiento conocido mundialmente con el nombre de Hispanismo. ¡Cuántas veces las opiniones son contradictorias! Consecuencia de los diferentes paralelos en que se escribe es la distinta interpretación de una misma palabra, con significado si no diverso, sí, al menos, divergente. Modestamente, en otro lugar, he intentado poner orden en la hermenéutica de tal vocablo y de otros análogos; pero no fuí excepción a la regla más arriba indicada; de paso se me presentó el problema, y sólo superficialmente, aunque denotando sus raíces profundas, pude abordarlo.

Sobre el significado conjunto del fenómeno calificado de «hispanismo», bien podrían matizarse los valores del mismo, según la región geográfica en que escriben sus autores. España, a lo largo de su historia, ha mantenido relaciones, con recíproca influencia, con una gama extensa de países, y no es sorprendente, por lo tanto, que los naturales de estas tierras se sientan atraídos hacia algunos puntos de la historia, literatura, arte o cultura española, en una palabra. Pero cabría considerar y comprobar si precisamente lo que se estudia de España son los motivos de las relaciones pasadas o, por el contrario, si se acotan parcelas diferentes; si cabría pintar los hispanismos francés, alemán, italiano, inglés, etc., con una misma tonalidad o con características peculiares; si existen elementos comunes y diferenciados entre estas escuelas de hispanismo...

Porque existen, como bien sabemos los españoles, muchos modos de entender y ver a España. Por fortuna hay núcleos firmemente concebidos y formalmente dotados para desarrollar una labor seria. Porque se lo proponen sus cabezas rectoras y porque un grupo con entusiasmo les ayudan. Tal es el caso del *Istituto di Letteratura Spagnola e Ispano-*

americana de Pisa (Italia), constituído no hace más de cinco años —concretamente en 1956— por el profesor Guido Mancini, vencedor en aquel año de las oposiciones a la cátedra de Literatura Española, en la Sección de Lenguas y Literaturas Extranjeras de la Universidad de Pisa. He tenido ocasión de, personalmente, comprobar el alto nivel humano y material de este Instituto. Un grupo de colaboradores apiñados en torno al profesor Mancini (los señores A. Martinengo, F. Rosselli, G. di Stefano, V. Salvadorini, F. Broch y Llop, y las señoras E. Garcia de Dini, R. Legitimo y C. Amante) se preocupan de dar la mayor seriedad científica y técnica a los trabajos del Instituto, y una biblioteca compuesta por más de siete mil volúmenes, en su mayoría de literatura española y con algunas secciones dedicadas a materias conexas (lingüística, historia, arte, estética española), y más de cuarenta y tres colecciones de revistas, de las cuales treinta y cuatro completas (1), con los respectivos catálogos por materias, facilitan los fines propuestos.

Con todos estos elementos el Instituto puede llevar a cabo una gran labor. En el aspecto didáctico, cuarenta y ocho horas semanales dedican el director, profesores encargados de cátedra, ayudantes y lector al estudio de lengua y literatura española, ya en la Sección de Lenguas y Literaturas Extranjeras, en la de Economía y Comercio o en la Facultad de Letras. Y el éxito palpable se cifra en las puntuaciones obtenidas por los alumnos. También se celebran ciclos de conferencias o seminarios a cargo de profesores españoles o de hispanistas: Manuel Alvar, de la Universidad de Granada, se ocupó de los «Cantos de boda judeo-españoles», y Joseph Silverman, de la Universidad de California, presidió los seminarios sobre el «Romancero hispánico entre los sefardíes de los Estados Unidos» y sobre «Motivos didascálicos y moralizadores del Lazarillo de Tormes». Para este curso también están anunciados otros ciclos de gran interés.

Aspecto destacado de la actividad del Instituto es el apoyo prestado a la colección de libros publicados bajo los auspicios de la Universidad

---

(1) Dará idea de su importancia la lista de revistas completas:

Anales Cervantinos. Anales de la Universidad Hispalense. Archivium. Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo. Boletín de la Real Academia Española. Clavileño. Cruz y Raya. Cuadernos de Adán. Cuadernos de Agora. Cuadernos de Literatura. Cuadernos de Literatura Contemporánea. **CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.** ***El Panorama. Filología Romanza. Hispania. Hispanic Review. Insula. Memorial histórico español. Nueva revista de Filología Hispánica. Papeles de Son Armadáns. Poesía española. Revista Bibliográfica y Documental. Revista Crítica Hispanoamericana. Revista de Archivos. Bibliotecas y Museos. Revista de Filología Española. Revista de Filología Hispánica. Revista de Ideas Estéticas. Revista de Literatura. Revista de Occidente. Revista Hispánica Moderna. Revista Valenciana de Filología. Revue Hispanique. Sefarad.***

Y a falta de algunos números:

Arte y Letras. Bulletin Hispanique. Al Andalus. Bulletin of Hispanic Studies. Escorial. Indice de Arte y Letras. Les Matinées Espagnoles. Madrid Político.

de Pisa *(Studi de Filologia Moderna)* (2). De los ocho volúmenes publicados hasta la fecha, tres abarcan la temática española: uno, *Studi Tirsiani,* en el que colaboran G. Mancini, E. Caldera, F. Rosselli, C. Samonà, V. Salvadorini y R. Froldi; otro, *Calderón nella critica italiana,* magnífico estudio sobre nuestro clásico, del que es autor Carmelo Samonà, y, por último —en el que quiero detenerme—, la *Storia della letteratura spagnola,* debido a la pluma de Guido Mancini, recientemente publicado (3).

Esta Historia de la Literatura Española está dividida en nueve capítulos (la Edad Media, el Quattrocento, el Renacimiento, la Edad de Oro: Felipe II, la Edad de Oro: Felipe III y Felipe IV, el Settecento, el Ottocento y el Novecento). Fácilmente se aprecia, pues, su impostación histórico-cultural, lo que enriquece el contenido del libro. Cada capítulo va precedido de una advertencia o rasgos introductivos, con los cuales el autor trata de explicar, teniendo en cuenta el fin didáctico de su obra, la circunstancia política o social o artística del momento, apoyándose en los juicios de las mejores plumas sobre temas hispánicos. Particularmente me ha interesado alguno de ellos, en donde el profesor Mancini aflora puntos de vista muy personales sobre nuestra Edad de Oro. Debo señalar cómo, a lo largo de sus páginas, se advierte el sentido de síntesis de temas, que antes de quedar plasmados en letras de molde fueron objeto de coloquio, círculos, seminarios. Tal advertencia, a la que se alude al comienzo de la *Storia,* da más contenido humano a las seiscientas y pico de páginas, denotando la madurez, capacidad intelectual y seriedad científica de su autor (4). Cada tema desarrollado lleva una bibliografía fundamental, dividida en dos partes: textos, recogiendo la edición de la obra original más autorizada, y crítica, mencionando los más importantes trabajos interpretativos.

---

(2) También en los *Studi Mediolatini e Volgari* existen estudios, entre otros:

De MANCINI: *Postilla a un soneto di Medrano* (II, 1954) y *Nota per lo studio della scenografia del teatro spagnolo nel secolo XVII* (II, 1954).

De MARTINENGO: *La fortuna del Camoens in Italia* (II, 1954) y *Cervantes contro il Rinascimento* (IV, 1956).

De ROSSELLI: *Iterazioni sinonimiche in Tirso de Molina* (II, 1954), *Tirso de Molina, Camoens e Giambattista Marino* (III, 1955) y *Nota sul Moralismo de Pedro López de Ayala* (VIII, 1960).

(3) Ed. Feltrinelli. Milán, 1961. 682 págs. Con índice de nombres. 4.000 liras.

(4) Otras publicaciones del señor MANCINI: *Civilización española en Cerdeña, Epistole spagnole di Parragués de Castillejo, Antonio de Guevara e i suoi tradutori italiani, Classicismo e Novela Picaresca, Figure del teatro spagnolo Contemporaneo, Espressioni Letterarie dell' insegnamento i Santa Teresa de Avila, La obra histórica-apologética de Fray Diego de Yepes, Croce e la Spagna, La Romanza del Conde Alarcos, Il teatro di Juan Ruiz Alarcón, Calderón in Italia, Gli entremeses nell' arte di Quevedo, Osservazioni critiche sull'opera di Sant'Isidoro di Siviglia.* Estas cuatro últimas en la colección de Estudios de Literatura Española de la Facultad de Magisterio de la Universidad de Roma, cuando el profesor MANCINI era el encargado de cátedra.

Hoy, pues, y gracias a la *Storia della letteratura spagnola,* del profesor Mancini, el italiano que se sienta atraído por los temas españoles, dispone de un diáfano compendio para clarificar sus ideas y de un fundamental libro de consulta para ulteriores trabajos. Y para el estudioso español no se trata de un libro más sobre literatura española: es el fruto de una mente madura que, por derecho propio, queda incluído en la relación de las obras de indispensable lectura producidas por el hispanismo italiano.—FÉLIX G. FERNÁNDEZ-SHAW.

EVOCACION DEL PEQUEÑO PRINCIPE Y DE SU AMIGO ANTOINE DE SAINT-EXUPERY

No puedo vencer la tentación de empezar esta evocación con aquel verso inicial de Goethe, que singularmente suena en mi oído en la traducción catalana, fresquísima, de Maragall: «¿Saps el pais dels tarongers en flor?» (¿Conoces el país de los naranjos floridos?).

No sé por qué —la relación es mínima—, he querido recurrir a esta expresión, temblorosa de misterio poético, para formular otra pregunta bien distinta. O acaso no tan distinta. Ya que el país de los naranjos floridos puede muy bien compararse, por su inefable, por su mágica existencia, a este Pequeño Príncipe, del que quiero hablar.

Con la misma emocionada entonación del poeta, que en un solo verso anuncia un mundo maravilloso, debería yo preguntar simplemente a cada uno: ¿Conoces la historia del Pequeño Príncipe?

Me refiero al cuento (1) que escribió Saint-Exupéry para narrarnos las aventuras de este personaje, tan diminuto como plenísimo de significado.

Casi me atrevo a afirmar que *Le Petit Prince,* un libro escrito en principio para los niños, contiene lo más profundo de su autor. Más incluso que en sus novelas, se vertió aquí la verdad del *hombre* Antoine de Saint-Exupéry. En este relato infantil, impresionantemente puro.

Cuando un hombre escribe para los niños, cuando es capaz de escribir para ellos —aunque indirectamente se dirija a un público más amplio que el infantil—, es decir, cuando sabe desnudar su propio «niño» interior, retroceder a su ser menos gastado y colocarse en un mundo de palabras sencillas pero inmensamente ricas; cuando un hombre escribe su tristeza tan deliciosamente, nombrando la esperanza a los niños (de todas las edades), este hombre ha de poseer una nobleza bien singular, una calidad humana sin la cual solamente hubiera podido

(1) ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY: *Le Petit Prince.* París, Gallimard, 1945.

escribir «otras cosas» más largas y aburridas; quizá —sólo en apariencia— más importantes.

A sus cuarenta y cuatro años, aún en la edad de los héroes, Saint-Exupéry halló la muerte mientras volaba, en misión de reconocimiento, sobre la Francia ocupada. Si pensamos —bien lejos de un sentimentalismo barato— que el final de este librito, que la despedida del Pequeño Príncipe, casi coincide con la definitiva de su autor y amigo, poseemos un dato más para la ternura que despierta este cuento, lleno de humor y de honda melancolía...

En la última página, Saint-Exupéry ruega a los niños que presten atención por si algún día reconocen al Pequeño Príncipe: «Entonces, ¡por favor!, no me dejéis tan triste; notificadme en seguida que ha regresado...»

Ya no es necesario.

Indudablemente, la larga experiencia de Saint-Exupéry como aviador influyó de manera directa en su obra. No quiero referirme ahora al simple hecho de que sus novelas —*Courrier Sud, Vol de nuit, Pilote de guerre, Terre des hommes,* etc.— recojan la anécdota, en verdad interesantísima, de los riesgos aéreos, ni de que sus personajes, siempre al filo de la muerte, sean colocados en encrucijadas humanas resultantes de una situación de constante peligro. En *El Pequeño Príncipe* se encuentra, más que la prevista alusión a los aviones, una atmósfera de grandeza desolada que procede necesariamente de la personal visión del *aviador* Saint-Exupéry. El escritor lucha instintivamente contra la grande, mortal soledad que él tuvo ocasión de sentir varias veces, a muchos kilómetros por encima de la tierra. La Tierra, con mayúscula, para él.

Saint-Exupéry tiene un singular sentido de la Tierra-Planeta, de la Tierra-Patria. La ha visto en perspectiva, la ha visto con ojos de exilado cuando volaba, semiperdido, por espacios ajenos a ella. De aquí procede, sin duda, este afán de reunir toda la ternura y comunicarla y unificarla; de hacer enamoradamente pequeños planetas, aunque solos y solitarios, al cabo como cualquier hombre... Saint-Exupéry pudo sentirse materialmente fuera de su planeta algunas veces. Por eso lo deseó y lo amó en su pequeña redondez astral, y no podía comprenderlo sino como una gran unidad humana. ¿Qué daría uno, allá arriba, por tener un compañero al lado? ¿Y cómo es posible que la Tierra, que la pequeña Tierra, siga siendo un inmenso campo de batalla?

Comentando la obra de Saint-Exupéry, Gaëtan Picon (2) tiene este

párrafo, que considero muy expresivo: «Ha puesto —dice de él— un estilo clásico, sobrio y fuerte, pero lleno de poesía, al servicio de algunos sentimientos fundamentales: la aceptación del deber, la valerosa adhesión al destino, la fraternidad humana y también la amistad de los hombres a su tierra, al planeta familiar que busca el avión perdido entre las estrellas.»

Tal es, en verdad, el credo del autor francés.

En *El Pequeño Príncipe* sale a flote la original concepción del mundo y de los pequeños mundos, tan arraigada en su espíritu. El cuento posee una diafanidad de cristal, porque es un verdadero cuento. Sin embargo, algunas páginas están ligeramente empañadas por un temblor de lágrimas. Hay en el relato una tristeza rebelde y, al final, una auténtica angustia.

«Para vosotros, que amáis al Pequeño Príncipe, como para mí, nada del universo se mantiene igual si en algún lugar, no sabemos dónde, un corderillo que no conocemos se ha comido o no una rosa... Mirad el cielo. Preguntaos: ¿se ha comido el cordero la flor, sí o no? Y veréis cómo todo cambia...

Y nadie, entre las personas mayores, comprenderá nunca que eso pueda ser tan importante.»

Inmediatamente antes de estas conclusiones, el autor nos contaba su esperanza y su miedo, alternativos, en lucha constante. La duda, la ignorancia de lo que ocurre o puede ocurrir, ensombrece el final del cuento, que, a medida que ha ido avanzando, se ha hecho delicadamente patético.

Pero ya es tiempo de explicar, aunque sea superficialmente, quién es y de dónde viene el Pequeño Príncipe.

El Pequeño Príncipe es el único habitante de un diminuto planeta, el asteroide B612, para ser más exactos. «Si os he dicho su número es por culpa de la gente mayor. La gente mayor quiere cifras. Cuando les habláis de un nuevo amigo, no preguntan nunca lo esencial. Nunca dicen: «¿Cómo es su voz? ¿Qué juegos le gustan? ¿Por casualidad colecciona mariposas?» Lo que preguntan es: «¿Qué edad tiene? ¿Cuánto pesa? ¿Qué gana su padre?»

Son así. No merece la pena enfadarse con ellos. Los niños han de tener mucha paciencia con las personas mayores.»

La cuestión es que el Pequeño Príncipe necesitaba un amigo. Por eso abandonó su minúsculo planeta. Fué a caer en medio del desierto. donde encontró al autor de este cuento, que se hallaba muy solo también, con el avión que pilotaba, seriamente averiado.

---

(2) Gaëtan Picon: *Panorama de la literatura francesa actual.* Madrid, Guadarrama, 1958.

Poco a poco nos vamos enterando de cómo es el planeta del Pequeño Príncipe. Sabemos que tiene tres pequeños volcanes, en los que puede calentar a diario su desayuno. Sabemos también que hay que limpiarlo cuidadosamente y muy a menudo, pues existe el peligro de que alguna semilla de *baobab* (árbol gigantesco) arraigue en él y reviente con sus raíces el pequeño mundo. Pero, sobre todo, sabemos que el Pequeño Príncipe tiene en su planeta una flor, una única flor... Y esto es lo más importante.

La flor del Pequeño Príncipe sólo tiene cuatro frágiles espinas para defenderse.

Viajando hacia la Tierra, el Pequeño Príncipe visitó otros planetas como el suyo. En uno habitaba un rey sin ningún súbdito, un rey bueno y sabio: «Si mandara a un general transformarse en pájaro, y el general no obedeciera, no tendría la culpa el general, sino yo. La autoridad reposa en la razón.»

En otro habitaba el vanidoso, sin que nadie pudiera admirarlo.

En otro habitaba el borracho, que bebía para olvidar la vergüenza de serlo.

En otro habitaba el hombre de negocios, que se pasaba la vida contando y recontando...

En otro habitaba un farolero, que debía apagar y encender continuamente su único farol, pues siendo el planeta tan pequeño, el día y la noche se sucedían a cada minuto.

En el último habitaba un geógrafo, que aconsejó al Pequeño Príncipe una visita a la Tierra...

Estos seis capitulillos dedicados a los seis planetas y a sus característicos habitantes contienen una crítica profundísima de la Humanidad. Están escritos con poética ironía y con delicado humor.

En la Tierra, el Pequeño Príncipe busca, desesperada e inútilmente, un amigo.

Una florecita del desierto le habla de los hombres: «Se los lleva el viento. Les faltan raíces, y eso les perjudica mucho...»

El Pequeño Príncipe no entiende la Tierra. Al fin da con un jardín de rosas. Y allí ve su flor, su *única* flor, cinco mil veces repetida e idéntica... El Pequeño Príncipe se echa a llorar...

Pero una zorra, llena de sabiduría, ilustra a nuestro pequeño héroe sobre muchas cosas. Sobre todo le explica lo que es y lo que significa la palabra «domesticar».

«Sólo se conocen las cosas que se domestican. Los hombres ya no tienen tiempo de conocer nada. Todo lo compran hecho en las tiendas. Pero como no hay tiendas de amigos, los hombres ya no tienen amigos...»

Así es como el Pequeño Príncipe, a través de su maestra, la zorra, llega a descubrir que su flor sigue siendo la única: «La hice mi amiga, y ahora, para mí, es la única del mundo.»

El Pequeño Príncipe habla con diversos personajes, con el guarda-agujas, con el mercader, etc. Cada diálogo es una breve y sugestiva lección.

En el desierto, el Pequeño Príncipe y su amigo, el propio Saint-Exupéry, son torturados por la sed. Buscan inútilmente un pozo que pueda apagarla. «Pero los ojos son ciegos. Hay que buscar con el corazón.»

El Pequeño Príncipe siente una enorme nostalgia de su planeta, de su flor. Quiere regresar. Una serpiente le ofrece *regresarle* con su mordedura. El Pequeño Príncipe se llevará de la Tierra un corderillo en una caja. La caja que le ha dibujado en un pedazo de papel Saint-Exupéry.

El Pequeño Príncipe no quiere que su amigo le siga: «Te daré lástima. Parecerá que esté muerto y no será cierto... Está muy lejos. No puedo llevarme este cuerpo. Pesa demasiado.»

Pero Saint-Exupéry afirma no haber hallado su cuerpo al amanecer del otro día. «No era un cuerpo tan pesado...», añade con alegría. El Pequeño Príncipe se fué a su planeta, a reunirse con su flor.

Este rapidísimo esbozo del cuento puede dar una idea del manantial poético que encierra. Yo diría que es, por su inagotable y densa simbología, una auténtica parábola.

Saint-Exupéry parece haber querido ocultarse tímidamente en esa forma simple y ancestral del cuento, del sencillo «contar» para los hombres con alma de niño. La dedicatoria del libro merece ser transcrita. Dice:

«A León Werth. Pido perdón a los niños por dedicar este libro a una persona mayor. Tengo una seria excusa: esta persona mayor es el mejor amigo que he tenido en el mundo. Tengo otra excusa: esta persona mayor lo comprende todo, incluso los libros para niños. Tengo una tercera excusa: esta persona mayor vive en Francia, donde pasa hambre y frío. Ved si necesita consuelo. Si todas estas excusas no bastan, quiero dedicar este libro al niño que fué esta persona mayor. Todas las personas mayores han empezando siendo niños. (Pero pocos se acuerdan.) Corrijo, pues, la dedicatoria: A León Werth, cuando era niño.»

En el cuento de Saint-Exupéry hay otra cosa notable: los dibujos, que el mismo escritor realizó bondadosamente, enternecidamente. En estos dibujos veo yo un esfuerzo purísimo. No han pretendido ser

falsamente ingenuos, sino que tiemblan con no sé qué torpe gracia, que los hace inimitables.

Y nada más. A estas alturas no pretendo descubrir la obra y la personalidad de un gran escritor francés como es el que nos ocupa. Pero sí recordar a los que hayan crecido demasiado, que también en los cuentos infantiles —y quizá precisamente por serlo— se puede encontrar la expresión del infinito misterio humano. Sólo un cuento o un poema sabe acogerlo y asimilarlo con esa especie de preconocimiento sensible. *El Pequeño Príncipe* me recuerda en ocasiones al melancólico, al irónico Andersen de alguna de sus narraciones. Con el corazón despojado de falsa sabiduría, debemos leerles a ambos. Aunque Andersen y Saint-Exupéry no hayan sabido ocultar del todo su tristeza de personas mayores, admirable en ellos, que son tercamente niños, tercamente puros.—ANA MARÍA MONSÓ.

LA CONCHA DEL APUNTADOR EN EL TEATRO

Usted acude a una representación teatral. Se instala en su butaca o donde sea. Ve cómo se apagan las luces de la sala y se encienden las candilejas. Se alza el telón. La representación de esta obra que usted ha ido a ver —no importa cuál sea— va a comenzar. Y allí está, inevitable, extraña, absurda, la concha del apuntador.

Dentro de la concha está el apuntador, naturalmente, y es muy sencillo comprobarlo, porque dentro de unos segundos vamos a oír su voz vigorosa y desagradable, que nos pondrá puntualmente en antecedentes de lo que tenga que decir este o aquel personaje. En nuestro teatro, la concha del apuntador es algo así como una inalterable institución. En todos los países civilizados, el teatro ha evolucionado hacia unas formas nuevas, mediante el empleo de unas técnicas y unas disciplinas rigurosas, y el apuntador y su concha son una de las muchas realidades hoy en desuso, por pertenecer a una manera de hacer teatro que ya no nos sirve. Aquí, sin embargo, no ocurre esto.

La concha del apuntador está ahí: inevitable, extraña, absurda. Y dentro de la concha hay algo más, bastante más que el apuntador. Estas líneas pretenden mostrarlo someramente. Vamos, pues, a tirar un poco de la manta, de la concha, quiero decir, y a intentar descubrir parte de lo mucho que se esconde por bajo del escenario. Se me ocurre que mejor es *meneallo*, aunque huela mal, francamente mal.

Lo primero en que nos hace pensar la concha del apuntador es que los actores españoles, cuando pisan el escenario, no saben debida-

mente sus papeles. Esto indica, por lo pronto, que no los han estudiado, pues nos resistimos a creer que el actor español sea, en cuanto a capacidad memorística, inferior al francés, al inglés o al germánico, pongamos por caso.

Que los actores españoles pisen los escenarios sin saber debidamente sus papeles es, por consiguiente, un fenómeno que tiene que obedecer a un régimen de trabajo. He aquí esta pregunta: ¿en qué condiciones trabaja un actor español?

Una brevísima inspección nos deja con la boca abierta. El actor español no tiene un solo día de descanso a la semana. El actor español hace dos funciones diarias, que le ocupan de siete de la tarde a una de la madrugada. Antes de las siete o después de la una, y en ocasiones antes y después, el actor español ensaya la próxima obra que se va a poner en cartel. Además, necesita trabajar en el cine; porque si es verdad que las grandes figuras cobran sueldos muy respetables, el actor medio no tiene ni remotamente esos sueldos. Añadamos a esto que el actor español, a menos que se nos demuestre lo contrario, es un ser humano como otro cualquiera; lo que quiere decir que no le queda otro remedio que hacer esa serie de cosas humanamente imprescindibles, tales como dormir o comer.

Ni al actor español le queda tiempo para aprenderse sus papeles, ni le queda tiempo tampoco para alimentar una cultura mínima exigible —lecturas, conferencias, representaciones teatrales que no sean las que él mismo interpreta, viajes que no sean los demoledores que su profesión le exige, etc.—. Tampoco es presumible, visto lo que acabamos de ver, que abrigue todavía deseos de esto último. Tales jornadas agotadoras son capaces de ahornagar la vitalidad más dinámica que podamos imaginar. Y el actor español da gracias cuando tiene la posibilidad de desarrollarlas, porque sabe que lo contrario significa estar sin blanca.

Ocurre, pues, que el actor español no puede saber sus papeles. Pero no se trata sólo de saberlos memorísticamente, sino de *saberlos* en su totalidad. Me explico. Mejor dicho, intentaré explicarlo, porque la cosa es de todo punto inexplicable.

En España, las obras se ensayan muy poco y, generalmente, muy mal. En Francia o en Alemania, una obra se ensaya durante dos o tres meses. Y en ese tiempo el actor no tiene otro trabajo —y ya es bastante— que ensayar. Por eso, cuando en una noche de estreno se levanta el telón, ya se sabe previamente que no hay fallos posibles. Todo —desde las luces a los efectos especiales, pasando por la interpretación correctísima del actor— está concienzudamente calculado. Y, como es lógico, los resultados son espléndidos.

Aquí no ocurre de esta forma. Aquí es al revés. Todo —desde las luces, las pocas que hay, a la interpretación del actor, incluídos efectos especiales y no especiales— está imprevisto, en manos del azar, del buen tuntún, de la casualidad. Es la casualidad quien rige los destinos de una representación teatral, y claro está que los resultados son catastróficos, porque todo eso de la «improvisación española» es un cuento como una casa.

Ni el actor español llega a su profesión avalado por una formación previa y positiva —el actor español es siempre autodidacto—, ni los escenarios le confieren, ya en el ejercicio de su profesión, un mínimo de conocimientos fundamentales para su oficio. En el teatro español no hay escuelas, líneas interpretativas. Sólo hay maneras, clisés, estilos personales de interpretar, imitaciones, desorientación, desconcierto y una carencia absoluta de rigor y de seriedad.

De ahí que los actores españoles no puedan saber sus papeles, de la misma manera que no pueden ser *buenos* actores, porque el talento intuitivo no basta en ningún arte, y en éste menos. Hacen falta estudio, disciplina, medios... Lo cual ya nos arroja una primera conclusión muy digna de tener en cuenta: los actores españoles no tienen la culpa de lo que está pasando en el teatro español. ¿Quién la tiene?

Este régimen de trabajo, brevemente descrito, obedece a una especial estructuración del teatro español. Tal estructura, que conserva intactos los modos y usos de antaño, está en función de una sola persona: el empresario. Como Juan Palomo, el empresario pone y quita, quita y pone, guisa y desguisa, y al final se lo come todo. Para nuestros empresarios, el teatro no es sino una máquina heredada de sus padres, de sus abuelos o de sus bisabuelos, cuya utilidad única y esencial es ésta: da dinero. Lo demás importa muy poco. Por eso se hacen dos funciones diarias. Por eso el actor no disfruta de un justo descanso semanal. Por eso se confeccionan los repertorios sin tener en cuenta unos valores estéticos y culturales. Por eso...

Sólo cuando se tienen en cuenta las especiales características de la burguesía española es posible intentar una comprensión de hechos tan insólitos. Por lo demás, el teatro siempre ha estado mal visto en España. Desde que, en un severísimo decreto, don Felipe II prohibió las representaciones teatrales, o desde que la Santa Inquisición perseguía sañudamente a los cómicos de la legua, hasta llegar al día de hoy, y con él al desprecio —moral y práctico— que la sociedad prodiga a los hombres del teatro, nos encontramos con algo que es tan coherente como aterrador. Máxime cuando se nos viene a la memoria, por ejemplo, que a un actor inglés de nuestro tiempo se le ha concedido un título de nobleza por este solo hecho: ser un excelente actor.

Pero cosas así no ocurrirán aquí nunca. Para la sociedad española, el actor es algo así como la imagen viva del pecado, o poco menos, y a veces más. Es increíble. Yo no sé qué pensarán las honorables y encopetadas damas burguesas que se hace en los camerinos. Resulta curioso: hay una disposición que prohibe que salgan niños a los escenarios profesionales, en tanto que esta disposición no afecta al rodaje de películas. Y hay otra que no permite la entrada en un teatro a menores de dieciséis años; en tanto que los menores de dieciséis años pueden entrar perfectamente en un cine. ¿De verdad creemos que *Yerma* o *El jardín de los cerezos* pueden perjudicar a la sana formación de un niño, y una película de *cow-boys* o de *gansters* del inevitable Nueva York puede serle útil? ¿Es que no nos damos cuenta del daño que se está pertrechando contra el teatro y contra todo lo que él significa? ¿O quizá sí?

Cierto que el actor español —ni ayer, ni hoy— no es un dechado de virtudes. Pero está por averiguar si la sociedad española le ha cerrado sus puertas porque él es así, o si él es así porque la sociedad española le ha cerrado sus puertas de una manera tan injusta y brutal.

Vea el lector la de cosas que se columbran desde la concha del apuntador. Podríamos columbrar todavía muchísimas más; pero es hora de que regresemos a la sala... Y además, ¿para qué? Sería perfectamente inútil.

Regresemos, pues, a la sala, que la representación ha comenzado ya. Vamos a ver una farsa, que es la misma del año pasado, y el otro, y el otro... En el escenario, una actriz esmirriada y canija acaba de soltar un chiste, que ya hemos oído alguna vez. Una encopetada dama se ríe, satisfecha y discreta. Desde alguna parte, invisible para los demás, el empresario se frota las manos de gusto. Y mientras, la farsa continúa.—R. D.

Sección Bibliográfica

LOS CUENTOS EJEMPLARES DE JOSE MARIA SANCHEZ SILVA

A José María Sánchez Silva le conocen todos los niños del mundo. Saben que su verdadero nombre es el de *Marcelino,* y envidian a su media docena de hijos, protagonistas en su día de la más bella de las infancias: la que se duerme cada noche con la voz de un padre que inventa una historia nueva que nadie todavía conoce.

Es el escritor afortunado que convierte a sus innúmeros lectores en el niño que hay dentro de cada hombre y de cada mujer. Pero al volver a leer sus «Obras selectas» (1), que un editor ha tenido el acierto de reunir; al encontrar, junto al difícil clasicismo de sus cuentos para menores de noventa y ocho años, los escritos multiformes que exploran las mejores rutas periodísticas, que alternan la lágrima tenue del cuento *Una buena noticia* con la sonrisa del cuento *Adelaida,* las crónicas de Inglaterra con el ensayo y la greguería del *Almacén de los Cinco Sentidos;* al asomarnos al panorama del hombre-escritor se distingue una geografía espiritual que tiene la penetración de Julio Camba y la ternura de Wenceslao Fernández Flórez, la franciscana zoología de Juan Ramón y la serena limpieza idiomática de un clásico del Siglo de Oro.

INFANCIA: CUENTO REALISTA

Erase una vez un niño que nació sin infancia. Fué en Madrid y en el año de gracia de 1911. ¿Qué sabía de Perrault y de Andersen aquel «chico» de la peluquería de la calle de Recoletos, que barría las alfombras de cabellos talados, cepillaba, traía, llevaba, buscaba el cambio; criado de todos, ceniciento sin madrina? Tenía nueve años, y cuando apoyaba la frente en el cristal a la calle, nunca se dió cuenta que acaso, por la acera de enfrente, cruzaban a veces Elena Fortún, Antoniorrobles y Bartolozzi.

Erase una vez un niño que perdió a su madre a los diez años y

(1) JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ SILVA: *Obras selectas.* Madrid, Editorial Plenitud, 1959; 828 páginas.

vagó solo por las calles de Madrid y, por fin, le recogió su madrina —porque resulta que sí, que tenía madrina—, y trabajó de chico de los recados en una farmacia, y de pinche en un hotel, y de sastrecillo, como Pulgarcito. Y de nuevo perdió a su segunda madre, porque su madrina se fué a Méjico, y estuvo en un asilo, y en un orfanato, y en un colegio municipal.

Y luego aprendió a escribir; pero no de cualquier manera; sino muy de prisa, con signos que parecían aprisionar el alma de las palabras. Y estas mismas palabras aparecían mágicamente, hinchadas y perfectas, como las uvas pasas cuando se las moja en agua, al apretar las teclas de ese piano sin melodía, sólo acompañamiento, que es la máquina de escribir.

Y como ya sabía escribir y escribir de prisa, se hizo periodista. Pero ya había transcurrido su infancia, el cuento realista de su niñez.

El periodista

José María Sánchez Silva se consagra al periodismo y al matrimonio casi al mismo tiempo. En 1932 obtiene una beca en la Escuela de Periodismo del diario *El Debate*. En 1933 se casa. Y le nacen hijos y artículos con aproximada fecundidad. Su primer libro de cuentos, *El hombre de la bufanda* (1934) inaugura su carrera de escritor, precisamente en el género que le va a hacer famoso.

Tras el largo y terrible paréntesis de la guerra española, transcurrido en Madrid, ingresa en la redacción del diario *Arriba*, que reúne una fabulosa legión de escritores y colaboradores: Sánchez Mazas, Eugenio d'Ors, Rafael García Serrano, Eugenio Montes, Luys Santamarina, Román Escohotado... En el periódico alcanzará los puestos de redactor-jefe, de subdirector, director del suplemento literario *Sí*. En 1940, cuando está dirigiendo simultáneamente la revista *Tajo*, recibe la carta de un muchacho de doce años que se permite censurarle los aspectos de la publicación que no son de su agrado. Pero la carta del pequeño lector y crítico no va al cesto de los papeles. Sánchez Silva contesta amablemente, aceptando los puntos de vista del corresponsal de letra infantil, y le propone una entrevista para discutir el asunto. El muchacho que escribe la carta se llama Manuel Orgaz.

En 1946 llegan a *Arriba* las bellas crónicas de Italia del enviado especial José María Sánchez Silva. Se inicia el gran ciclo de viajes abiertos a la pupila atenta del escritor, cuyas obras en breve serán traducidas a todos los idiomas y darán la vuelta al mundo. Pero hay una singularidad o predilección del destino por las crónicas deportivas. El periodista, hombre de su tiempo, no desdeña estas manifestaciones

espectaculares y aparentemente superficiales. Sabe que uno de los aspectos nada despreciable para comprender este siglo XX en que le ha tocado vivir es el de la presencia social del deporte, y así le veremos en 1948, separando, en Londres, la categoría de la anécdota de la XIV Olimpíada, y en 1950, relatando desde Brasil un campeonato mundial de fútbol, habiendo, tres años antes, acompañado a los ciclistas «gigantes de la ruta» recorriendo los caminos de España.

Los cuentos dramáticos

Cuando en 1942 aparece su segundo libro de cuentos con el título del inicial, *La otra música*, se abre la antología de los cuentos dramáticos, que, con los de carácter infantil, recogerán la obra predilecta del escritor. Es importante este cuento, *La otra música*, para comprender el mundo imaginativo de Sánchez Silva: una pareja de novios va a alquilar su hogar futuro en una casa devastada por la guerra. Encuentran unas páginas de un diario olvidado, escritas por el anterior ocupante, obsesionado por la música de un piano, que suena siempre en el piso de abajo. Todo el diario hallado nos sitúa en la mejor línea romántica: su autor se confunde un día, ¿inconscientemente?, al entrar en su piso y conoce al pianista, que se esconde tras las ventanas y la puerta, siempre cerradas; al músico ciego. Y al llegar a este punto, el Sánchez Silva del siglo XX se rebela contra el José María del siglo XIX: no existió nunca piano en la casa ni pianista ciego. El vecino anterior era, como dice la portera de la finca, con las manos en bocina, «de esos que andan escribiendo en los periódicos».

El escritor se interesa profundamente por los extraviados, por los dementes. La mezcla de misterio e ingenuidad, de incongruente cordura de las mentes torturadas, han constituído de siempre enigma, incentivo, atracción. Pero Sánchez Silva se acerca a ellos con bondad, no a robarles su secreto, sino a esclarecer su fantasía. Así, con Demetrio, protagonista del bello cuento *Tal vez mañana*, sujeto a una extraña locura, «locura de cuerdo, claro». Demetrio se obsesiona porque el día de mañana no llega nunca, porque se le escapa el tiempo; Demetrio, que se desespera porque el «ahora», apenas pronunciado, se le torna en «antes»; porque aunque repite hasta el vértigo la frase «ahora mismo, ahora mismo, ahora mismo», siente que no puede sujetar el sol de sus minutos, la historia de su existencia.

Así Pepe, protagonista de *El tonto de la primavera*, al que un grupo de beodos convencen de que, en la noche de junio, la primavera caminará hacia el mar para que reine sobre la tierra el verano. «—Si ves a la primavera, te concederá lo que le pidas» —le dicen a Pepe el

Tonto, que todo lo cree—. Y cuando Julián, el del autobús, tira las flores y la túnica y la peluca, y todos se ríen del tonto, éste queda sentado, solo, en el camino del Mediodía. Se han ido los borrachos, y de pronto, junto a Pepe el Tonto, se levanta una extraña claridad y una mujer bellísima, núbil y desnuda, con una flor en la mano, camina hacia el mar. Pepe corre, y ella le pregunta con una melodiosa voz:

«—¿Qué deseas de mí?

—Quiero un don, quiero el don que das.

—Dime antes quién soy.

—Eres la primavera.»

Y cuando Pepe vuelve al pueblo tiene los mismos ojos de siempre: «puros, misericordiosos, grandes, transparentes, llenos de amor. Pero verdes. Verdes claros, como el mar, como la primavera, como la inocencia.»

El problema de Federico, primero y único actor del cuento *La señal*, es doble: es el temor a ser confundido ante la muerte, es la abierta curiosidad angustiada de sorprender la señal de la propia factura del final de su vida. Federico teme que el pecado de orgullo de la personalidad, de ser *cada uno*, sea quizá castigado por la voluntad divina, no a ser otro, sino a serlo a nuestros propios ojos. Por eso piensa en las señales tradicionales con que las leyendas presagian la inminencia de la muerte: la transparencia de los cuerpos, las campanas, los gañidos de los perros, los pasos en la noche, los aparecidos... Una noche lee un libro, una pequeña mariposa parece querer compartir su lectura. ¿Será ésta la señal de mi muerte? —piensa Federico—. Y se levanta y va a casa de su prometida, la ve llorar, y los seres no se percatan de su presencia y parece convertirse en un hombre de niebla que atraviesa las cosas. Pero, al volver a su cuarto se encuentra dormido. No, no ha sido la señal que espera, que teme.

En el bellísimo cuento *Un día como ayer* asistimos a una confesión en la Iglesia desierta: «—Padre, yo soy el hombre que habría de acusarse de todo..., sólo existe un retrato de mis pecados, una imagen de mis acciones, aunque sea la inversa: los diez Mandamientos.» Y el sacerdote dice: «—Es usted ahora como era yo mismo antes. El Señor nos elige siempre a los peores.» Y cuando se va el pecador, el padre arrodillado frente al altar, ruega: «Tú puedes hacer de él un buen sacerdote. Un sacerdote mejor que yo.» Y reconocemos la técnica de Sánchez Silva tratando de contrastar la emoción de la escena con el contrapunto del sacristán, el pobre Marcos, que asiste estupefacto a la oración, y aprovechando que el sacerdote está de espaldas, a pesar de hallarse en el recinto del templo, sigue fumando.

El cuadro realista de *Miedo*, la ternura de *Francisco*, sepultado en

un bombardeo, en la ciudad de Berlín, y que finge ser el hijo de una anciana vecina enterrada entre los escombros junto a él; la emoción soterrada de *El maestro,* el maestro de esgrima que, al morir, entrega a sus discípulos su mejor espada, cogida por el filo, con la cruz en alto, como si fuera la antorcha de un relevo..., todo el escuadrón de los personajes en primera y tercera persona que desfila por estos cuentos dramáticos, tienen una familiaridad, una consanguinidad de espectadores de sí mismos, de analistas de emociones originales. La poesía y la realidad luchan en estos experimentos personales, y esto les confiere un reflejo de indeterminación y de humanidad. Casi siempre la ruptura final, destempladamente perseguida, los identifica con imágenes de sueños; pero la brevedad de la conclusión, reflejada muchas veces en una sola frase, y la intensidad del relato romántico, emotivo, hace sospechar al lector que cada protagonista vive más cuanto más sueña. De todas formas, y pese a esta preocupación analítica, cerebral, realista del escritor, los cuentos de José María Sánchez Silva, expresados en un lenguaje ortodoxo, respetuoso con las formas tradicionales, enlazan directamente con los de las promociones precedentes, y hemos de agradecerle y resaltar que en ellos lo más importante siga siendo la melodía y no el acompañamiento; que la forma y el estilo del escritor se adapten perfectamente a la idea generatriz; que la niebla y la lejanía del paisaje no impida ver el contorno de los hombres y de los objetos; que, en definitiva, la instrumentación y los colores nos dejen percibir el cuadro o la sinfonía.

Los cuentos humorísticos

He aquí una difícil experiencia para todo escritor: el humor. ¿Y para un escritor como José María Sánchez Silva? Nos ha parecido siempre que la continuidad con escritores anteriores se expresa claramente en la línea Fernández Flórez (el Fernández Flórez de *Tragedias de la vida vulgar,* de *Volvoreta,* de *Unos pasos de mujer)* y Sánchez Silva. Los dos tienen una forma común de abordar lo humorístico a través de la ternura, de la comprensión por la caridad de lo ridículas mente emotivo. No busquéis en estos cuentos humorísticos de Sánchez Silva la crueldad del sarcasmo, la carcajada irónica; sino la sonrisa de la comprensión, la mueca afectuosa de la caridad. Si alguna vez reís, será con bondad y con simpatía.

Cuando en 1953 aparece *Adelaida y otros asuntos personales,* el escritor se muestra seguro de sí, con un lenguaje preciso, como cuadra a estos pequeños cuentos de humor, en los que se refugia una parte muy considerable y querida de su personalidad artística. En el

leve esfuerzo de cada narración se tejen hilos multicolores y alegres, que culminarán, más adelante, en el contrapunto de la tristeza emocionante de sus definitivos, magistrales, relatos infantiles. La chinche Adelaida, que se aposenta en el narrador, pronto se convierte en compañera no deseada, pero imprescindible. En definitiva, se alimenta de sangre de soledad y ofrece su presencia, su compañía interesada y, por ello, sincera. El supuesto encuentro con el escritor inglés Wells, que disfrazado de hombre-emparedado hace propaganda personal del filme *El hombre invisible* por una avenida de Méjico, pertenece al mejor estilo del reportaje inventado. La fórmula, verdadero hallazgo del periodista, se repite, esta vez en La Habana, con otro escritor inglés, Somerset Maugham, que trata de ensanchar su sombrero borsalino por «medios naturales» masticando carne dura: *La carne cruda.*

De mayor profundidad es el cuento *Un caso de suerte:* la viuda y un amigo del fallecido buscan afanosamente un billete de Lotería premiado, que éste adquirió poco antes de morir. Desde el afecto amoroso hasta la mutua desconfianza se insinúan en las relaciones entre ambos, que llegan hasta decidir la exhumación. Pero las ropas del difunto han sido robadas, y cuando el ropavejero encuentra en un bolsillo el billete de Lotería premiado, lo destruye sonriendo y pensando en las supersticiones perniciosas e inútiles de los hombres, que desconocen el exacto valor de una chaqueta usada.

La inédita presentación del ilusionista en *Se miraba la mano derecha;* la primita infantil y despreciada que, al correr el tiempo, llegará a esposa del protagonista del cuento *Mi prima;* la frivolidad de *El Subsecretario;* el divertido, lastimoso, vodevil de *Anne, cuento francés...*, y más allá de estos seres de carne y hueso, la tierra roja de la playa de Guanahani, protagonista de *Viejos pueblos;* he aquí una galería de personajes que suscitan nuestro interés, nuestra sonrisa cordial y, algunas veces, nuestra apenada simpatía. En *De hombre a hombre, nada,* el escritor se plantea el eterno experimento de la narración después de la muerte del protagonista, dando una solución, literariamente irreprochable, de encadenado, ligando el deceso y el nuevo nacimiento en un «sinfín», en que se repiten hasta el infinito las páginas de una agenda vital. El regocijante relato de *La factura* nos sitúa en la misma latitud de los más acertados cuentos de Arcadio Averchenko: un hombre de talento renuncia a escribir, a interpretar, a razonar; en definitiva, a molestar a sus semejantes con su obra posible, a cambio de que éstos, por una sola vez, le abonen cada uno una módica factura con la que él pueda seguir viviendo sin ejercer actividad alguna. El último cuento de esta serie de narraciones brevísimas, *La habitación del Papa,* tiene todo el gracejo de un cuento aldeano: en un pequeño pueblo levantino

hay un inverosímil Museo, y junto a él la famosa habitación del Papa, pieza discreta, alhajada al modo renacentista. Pero como el pueblo no es Peñíscola y nadie parece saber de qué Papa se trató, el visitante indaga entre las gentes, entre los ancianos del lugar. Primero, parece que allí estuvo un cardenal, que luego llegaría a Sumo Pontífice; después, se establece que sería un arzobispo; lenguas más autorizadas informan que posiblemente fuera el obispo de la Diócesis. Por fin, un anciano, el más anciano, cuenta, con la autoridad de su recuerdo, que tal habitación se preparó, efectivamente, para recibir al titular diocesano en una anunciada visita, que no llegó a realizarse. El escritor abandona el pueblo pensando que «a fin de cuentas se trataba de una especie de imaginaria y alegre falla valenciana, divertida y chispeante, que no hacía daño a nadie, y que, con un poco de benevolencia, bien podía ser indultada del fuego».

Las novelas cortas

Dos relatos de mayor longitud que la de los grandes cuentos muestran un intento del escritor de intensidad por asomarse a la extensión. Sánchez Silva, en efecto, como buen periodista de maravillosa fluidez, parece celarse a sí mismo en sus escritos literarios. La limpidez del idioma empleado, la persecución de lo sencillo hablan de un esfuerzo meditado en la obra de arte, del estilo sin estilismos. Así surge la dimensión normal del cuento, breve o largo, que es el recinto ideal del huerto literario cultivado por el escritor. Pero al abordar la novela, se plantea la pregunta de si podrá mantener la tensión repujada de los relatos más cortos.

La novela corta *Primavera de papel,* aparecida en 1953, coincidente, por lo tanto, con los relatos de humor: *Adelaida y otros asuntos personales,* parece contestar negativamente a nuestra pregunta. Sánchez Silva elige para este relato la proyección formal, tan en boga desde el siglo XVIII (recordemos, por ejemplo, la célebre obra de Laclos *Les Liaisons Dangereuses),* de las epístolas cruzadas. Como es una novela corta, la correspondencia que desenvuelve el argumento se reduce a tres cartas de extensión media y de desigual valor. La primera de estas cartas plantea una situación original: un hombre maduro, enamorado hace años, pregunta a la mujer que le interesó, como en un ejercicio de curiosidad, por qué rechazó sistemáticamente las pretensiones afectivas de un grupo de amigos, incluso de él mismo. El corresponsal oculta su personalidad imperfectamente, se define a sí mismo, para que ella le reconozca o no le reconozca, falseando sus circunstancias personales y afirmando las sentimentales. El mismo juego, más tenuemente, servirá para disimular a sus amigos. Esta definición negativa del prota-

gonista tiene incalculable valor para los futuros biógrafos de José María Sánchez Silva, porque hay aquí mucha anécdota e incluso modo psicológico, nos parece, del propio escritor. Pocos novelistas habrán sido tan sinceros en este inocente juego del enmascaramiento personal.

En 1958 aparece el volumen *Tres novelas y pico*, que contiene cuatro relatos de la modalidad «novela corta». Uno de estos relatos es el titulado *Las personas extrañas*, en el que se nos ofrece, una vez más, el José María Sánchez Silva de la imaginación, de la ternura; el escritor que sabe «contar» como nadie; el autor, en suma, de *Marcelino*.

Han sido numerosos los escritores que se han sentido atraídos por el mundo fabuloso de las anormalidades psíquicas. Sánchez Silva, como ya señalamos al hablar de sus cuentos dramáticos, ha buscado en los dementes la sorpresa humana, se ha aproximado a ellos con caridad, amor y poesía. Pero en *Las personas extrañas*, sobre el escenario apenas esbozado de un sanatorio de enfermedades nerviosas, los dos protagonistas: el esquizofrénico y el niño, trazan una de las más bellas lecciones escritas en esa zona misteriosa donde coinciden los infantes y los locos. Es un verdadero hallazgo ese personaje infantil, Lázaro, Lazarito, Zarín, el hijo del portero del nosocomio, que encuentra en el enfermo Camilo la auténtica amistad, amistad más próxima que la del maestro o la de los propios padres. El acierto es rotundo en esta novela corta, porque Sánchez Silva utiliza sus instrumentos preferidos, los que ama, conoce y entiende: el relato de contar, la psicología infantil, el sujeto de caridad.

La ficha clínica de Camilo es la típica de «impulsos contrariados». Camilo ama la música, pero la decisión paterna le obliga a seguir la carrera de las armas. Su prometida le regala prematuramente el sable de oficial. Fracasa repetidamente en la Academia Militar. Y aquella espada se convierte en obsesión que, voluntariamente, comparte Zarín, el pequeño amigo. Cuando el loco y el niño se escapan en busca de la espada y llegan a la tienda donde éste la ha creído ver, se produce uno de los más intensos momentos de la narración:

«—¿Cuánto cuesta? —interrogó Zarín... deslizando uno de sus dedos por la larga hoja, brillante y fría.

—Mil trescientas —dijo el señor de oscuro.

—¿Tenemos? —preguntó.

Camilo movió la cabeza.

—¿No tenemos? —insistió Zarín, bajo la atónita mirada del comerciante.

—No —dijo, por fin, Camilo.

Zarín se quedó pensativo; restaba una última baza. Levantó su cabeza hacia el señor de oscuro y le propuso:

—¿Me la podrían regalar?

—¿Estás loco, niño?»

El niño sabe tocar la armónica, su amigo el violín. El concierto en la estación ferroviaria para conseguir el dinero que les falta del billete a Zaragoza, donde buscarán la espada auténtica, tiene el mejor sabor de los cuentos tradicionales. En Zaragoza está la casa, la familia, incluso la antigua novia de Camilo. En Zaragoza está también la Academia Militar. Cuando llegan a su destino, el choque con la realidad parece curar la dolencia de Camilo. Una vez más cogerá el violín. Nunca ha tocado como en este momento, en que una tristeza crepuscular parece desvanecer la enfermedad. Y Zarín será el primero que se dé cuenta de que algo ha cambiado, de que ya la espada no es lo más importante, de que Camilo tiene una luz nueva en sus ojos habitualmente perdidos y ausentes.

El niño de pan y vino

Corre el año 1952. El infatigable crónista, el periodista de vocación y acierto, abandona el periodismo temporalmente; el escritor vuelve ahora a reencontrarse consigo mismo, sin la premura del comentario urgente, de la glosa de actualidad, alejado de ese dragón voraz, insaciable, de las linotipias, enemigas directas de la creación reposada. Y apenas han pasado unos meses y en las librerías aparece un cuento infantil de José María Sánchez Silva. Se titula *Marcelino, pan y vino.*

El escritor, padre de seis hijos, ha obtenido ya, años antes, el primer premio de cuentos infantiles de la Editorial Boris Bureba. Y este amor, esta comprensión que siempre ha mostrado por el mundo de los niños va a cuajar en el relato más universal escrito por un español en los últimos decenios. ¿Pensaría Sánchez Silva que la conmovedora historia del niño abandonado iba a traducirse a todos los idiomas, que Marcelino iba a conmover a todas las gentes de todas las salas cinematográficas del mundo, a los niños de las escuelas universales? ¿Pensaba en que, por esta historia, muchos niños japoneses llevarían el nombre católico de Marcelino?

«Hace casi cien años, tres franciscanos pidieron permiso al señor alcalde de un pequeño pueblecito para que les dejase habitar, por caridad, unas antiguas ruinas que estaban abandonadas...» «Si hubiera podido, también la cabra nodriza de Marcelino habría estado allí, triscando unas pocas hierbas mientras el cuerpo del niño descendía sobre la tierra. El cuerpo digo. Porque el alma había subido ya hacia su madre, hacia el Cielo que tanto decían los frailes, hacia el Señor, a quien Marcelino tantas veces había dado de comer y de beber en el desván.» Así comienza y acaba este cuento inmortal, que será, que es

ya, auténtico clásico de la literatura española. ¿Reconocéis el lenguaje? Pocas veces ha hecho un escritor profesión de humildad retórica como aquí. Pocas veces, también, el Angel inspirador de todas letras, como quería Eugenio D'Ors, ha guiado mejor, por más limpios y directos caminos a la emoción narrativa.

Cuento para grandes y chicos, *Marcelino* ha sido comprendido por todas las gentes. De aquí su éxito mundial. Atrae la tarea, que rebasa el sentido de estas líneas, de realizar un estudio sobre las fuentes de calidad, sobre la dimensión cristiana y profunda de este auténtico código de amor y caridad. Pero, sobre la cordillera entrañable del cuento de frailes y huérfano, nos saltan a la vista —cada nueva lectura los agranda más y más—, los tres mulhacenes, que llamaremos de «la retribución de Cristo», del «lenguaje con Dios», de «niño en la Naturaleza».

El niño en la Naturaleza.—Para Marcelino, niño de cinco años, los verdaderos juguetes son los animalitos del campo: las lagartijas, los vencejos, las grandes arañas inofensivas, las mismas moscas, los «caballitos del diablo» y las mariposas; los escarabajos, los saltamontes, incluso los terribles alacranes, y las ranas y los sapos y el viejo «Mochito», el gato del convento. «Parece un pequeño San Francisco» —dicen los ingenuos frailes—. Pero Marcelino es, como todo niño normal, todo lo contrario a San Francisco. Los niños viven en el milagro diario de la creación, no, como se dice, realizándola sin comprenderla, sino con la curiosidad abierta de una pregunta inágotable que no tiene respuesta. Tendido boca abajo sobre la hierba de la primavera, Marcelino contempla el pequeño gran mundo de los insectos, aspira el aroma de la tierra húmeda; luego vuelve la cabeza: arriba está el universo azul y blanco de los pájaros, de las estrellas y de la luz del sol. Y rodeado de tanta vida de animalejos, que tortura con curiosidad de recién nácido a las sensaciones, le nace de muy dentro la congoja de la soledad. Aquí, en el campo, es donde se siente realmente solo Marcelino, lejos del convento donde habitan los frailecitos que él ha bautizado con sus nombres de utilidad: Fray Talán, el que toca la campana; Fray Puerta, el que la abre; Fray Papilla, el cocinero... Y la imaginación creadora del niño, que está aprendiendo intuitivamente a vivir, no se resigna a su soledad, esa soledad que le llevará a la petición voluntaria de la muerte para encontrar a su madre, que está en el Cielo. Y así nace «Manuel», hallazgo fabuloso, el primer niño como él que ve en su vida y con el que cambia apenas unas palabras. Pero Manuel no se irá ya nunca del lado de Marcelino, porque siempre le imaginará consigo, marchando con él, «con su flequillo rubio sobre los ojos y las respingadas naricillas nada limpias».

La retribución de Cristo.—Este milagro repetido de la Naturaleza de todos los días, esta soledad del niño consigo mismo, el contacto cotidiano con los hombres de Dios, crea forzosamente una anormalidad espiritual en Marcelino. Anormalidad por exceso de tensión que Sánchez Silva trata en vano de encauzar, identificando las travesuras, vitalizando las anécdotas. El escritor teme que el personaje se le torne monstruo de precocidad, y así comprendemos el antifranciscanismo de la hormiga atormentada, del ratón puesto al alcance del gato.

Marcelino, casi inconscientemente, realiza el símbolo de la retribución de Jesucristo por su sacrificio diariamente repetido, diariamente presenciado por el niño, al oficiarse la Santa Misa. La entrega en pan y vino, en carne y sangre, de Cristo, va a ser satisfecha por la Humanidad con las manos de este niño, que ofrecen al Señor vino y pan, especies milagrosas de nuestra Religión.

El lenguaje con Dios.—Cuando se estrenaba en Montevideo la versión fílmica del cuento de Marcelino, los críticos uruguayos, aun aquellos más alejados habitualmente del sentimiento inspirador de la narración, se sorprendían de los diálogos purísimos del niño y el Cristo. Sánchez Silva podía haber evadido la sustancia de esas conversaciones llenas de dificultad teórica, de la misma manera que el objetivo cinematográfico suele hurtar la presencia física de Jesucristo, su imagen humana, en las películas de la Pasión. Y, sin embargo, en el cuento se produce el milagro de la palabra del Señor conversando con la palabra del niño:

«—¿No te da miedo? —preguntó el Señor.

Pero Marcelino estaba pensando en otra cosa, y a su vez dijo al Señor:

—¿Tendrías frío la otra noche, la de la tormenta?

El Señor sonrió y preguntó de nuevo:

—¿Es que no te doy miedo ninguno?

—¡No! —repuso el chico, mirándole tranquilamente.

—¿Sabes, pues, quien soy? —interrogó el Señor.

—¡Sí! —repuso Marcelino—: ¡Eres Dios!»

La novia de «Platero»

Por la casa del escritor se esparcen los animales de juguete y el perro de carne y hueso. Ya hemos dicho que si la ternura enlaza a Sánchez Silva con Fernández Flórez, el franciscanismo le aproxima a Juan Ramón Jiménez. Tres años después de la fabulosa aparición de *Marcelino,* una linda y perfilada burrita que no tiene par, aparece por los caminos del mundo literario: *La burrita Non.*

En la primera página del cuento surge una frase inequívoca del poeta de Moguer: «Platero, tú nos ves, ¿verdad?» En definitiva, otra vez aparece el relato infantil que aman los chicos y la narración profunda que conmoverá a los grandes. Si alguien ha dicho que la gran tragedia del perro es la de comprender el lenguaje del hombre y no poder, a su vez, hablar; esta vez será este animal fabuloso, humilde, ejemplar, que es el burro, el que recorre, dolorosamente mudo, las tres etapas del camino: niñez feliz, juventud viajera, madurez sufrida.

La burrita Non, la que no tiene par para su dueña, conoce un buen principio, junto a su madre, la burra «Corza». Tan buen principio, que hasta aprende a rezar: «Gracias, Señor Dios —parecía pensar tan quieta la burrita—, porque no sólo has hecho a mi madre la *Corza,* sino también la leche de mi madre, que me crió. Y porque hiciste buena la hierba y grata la lluvia y secos los establos y dulces los terrones de azúcar y también las remolachas y las zanahorias que crujen frías entre mis dientes.»

Llega la juventud viajera, y allá va Non, que ahora se llama «Chula», por los caminos de La Mancha con el tío Mamerto, el buhonero. Y tanto ha cambiado, que está delgada del trabajo y del sudor del camino, y perdió a la niña Sol, que fué su ama primera, que la quiso y la bautizó. Pero seguía el lunar blanco y brillante como una estrella, como una plateada charretera, sobre el hombro izquierdo. Y lo que más la hizo crecer el espíritu fué el dolor de saber que había sido vendida por dinero, como justo e ingrato pago de haber salvado al hermano de su ama.

Y cuando en una feria, el tío Mamerto duerme borracho, caído en la calle y la burrita lo defiende y lo guarda, como le ponen mote y ya no lo llaman «Tío Mamerto», sino «El borracho de la burra», el muy bribón le dará una nueva prueba de la gratitud por las buenas obras y la venderá a un trapero muy feo, que se llama Jenaro y es aún peor que el trotaviajes.

Ahora sí que empieza la madurez sufrida de nuestra burrita campesina, que llega a Madrid, al antiguo barrio de los traperos de Tetuán de las Victorias. «¡Arre, Chula!»: trabajo, privaciones, malos tratos. Y Non envejece y come los desperdicios de los desperdicios. «A las ocho de la mañana del invierno, que es de noche aún casi», dos enormes ojos amarillos de caballo mecánico se le echan encima y siente un gran dolor, y allí queda recostada, rodeada de trapos y papeles sucios y agrias cáscaras podridas.

Pero ahora viene el cuento poético, después del cuento realista —ya hemos dicho que Sánchez Silva es un escritor romántico que se arrepiente de la poesía y se arrepiente poéticamente—, porque Non se

despierta en el rincón del Cielo, que, sin duda, existe para los animales del Señor. Allí hay oceanías y archipiélagos y las islas de los canguros y de los pájaros y de los lobos; y de los tigres y de los asnos. Pero en la isla que le corresponde, donde moran los burros felices, millares de asnos venturosos que gozan la libertad y la abundancia de praderas ubérrimas, no hay sitio para la burrita campesina, bondadosa, trotaviajes, basurera. Porque todas las parejas están completas y no hay novio disponible.

Error sensible del ángel administrativo que rige la isla. Y los pájaros llevan por el aire a nuestra protagonista, que visita la isla de los lobos y la de las vacas, y la de los tigres y la de los conejos. Y la burrita errante parece que está de non también en todos los sitios. Hasta que un nuevo ángel, que sí sabe cumplir con su deber, la lleva a la isla más bella, la que está en el centro de todas y donde viven los animales que hicieron altos hechos en su vida. Allí llega la burrita que se llama Non y, además, lo es.

Y allí están los animales que Adán bautizó y los del arca de Noé, y la ballena de Jonás y los leones de Daniel, y el corderillo de Abraham y el gran pez de Tobías. Y el gallo de la Pasión y el ciervo de San Humberto; y las golondrinas de Bécquer, y los caballos «Rocinante», de Don Quijote, y «Babieca», del Cid; y los caballos de la Conquista de América, de Santos Chocano; y todos, todos los de la Leyenda y la Historia, todos los animales que fueron escritos o que vivieron y sirvieron a los grandes hombres. Y la fabulosa dinastía de los burros famosos: «Careto», de Salvador Rueda; «Violeta», de Peppino, y «Lucero», de Elena Fortún; y la burra de Balaam; y el famosísimo «Cagoro», con todos los asnos, jumentos y rucios, de Esopo, Fedro, La Fontaine, Iriarte y Samaniego; y el de Sancho Panza; y el del Portal de Belén. Y, por fin, le presentaron a Non dos burritos jóvenes y de buen ver para que eligiera marido, porque estaban solteros los dos. Y uno era «Bim», el burro moro y francés de Lamorisse, y el otro..., el otro era «Platero».

Y Non elige con estas palabras:

«—Como yo soy española y andaluza también...»

Y una voz áspera, odiosa, envinada, dijo:

—¡Arre, Chula!

Porque de nuevo Sánchez Silva ha temido a la poesía romántica. ¿Resultará tópico este final feliz de Non y Platero? Despierta, abre tus ojos húmedos, burrita de cuento, tendida en la calle donde caíste atropellada. Te han quitado el carro de las basuras, te han echado un cubo de agua que apenas alivia tu sudor y tu sangre.

—«¡Upa, Chula, que creí que te habías muerto!»—grita de nuevo Jenaro, el trapero.

Y la burra se encarama sobre sus patas y vuelve al establo mísero de por Tetuán de las Victorias. Y volviendo sus ojos hacia nosotros, repite esta nueva oración, que nadie le ha enseñado sino el sufrimiento:

—«Gracias, porque saldré mañana con el carro, y al otro también, Señor Dios; pero si tenemos un Cielo, dánosle hoy, y si no, haz que los hombres comprendan que nuestro único cielo está entonces, solamente, en la misericordia de sus corazones.»

Cuentos dramáticos, cuentos humorísticos, grandes y pequeños cuentos. Cuentos ejemplares de José María Sánchez Silva.—MANUEL ORGAZ.

HISTORIA DE LA CRITICA MODERNA (1)

La obra constará de cuatro volúmenes: el I, aquí reseñado, se refiere a la segunda mitad del siglo XVIII; el II, a la época romántica; el III y IV, contarán la historia de la crítica hasta nuestros días. René Wellek, profesor de la Universidad de Yale y de origen eslavo, ya es conocido de los lectores españoles por su otra obra, escrita en colaboración con Austin Warren y también editada en España por Gredos, *Teoría literaria.*

No creo necesario llamar la atención del lector sobre la importancia del libro que nos ocupa, pero sí destacar el hecho de que, hasta ahora, la crítica de críticos, en forma coordinada e historicista, con sus derivados estéticos, de enjuiciamiento, era materia poco menos que inédita.

INTRODUCCIÓN. EL NEOCLASICISMO Y LAS NUEVAS TENDENCIAS DE LA ÉPOCA

Las cuestiones fundamentales en la historia de la crítica literaria fueron planteadas a mediados del siglo XVIII, que es cuando se desintegra el gran sistema de la crítica neoclásica (fusión de Aristóteles y Horacio). En todos los críticos modernos, principalmente en T. S. Eliot, se advierte una reacción contra el grito lírico y lo puramente subjetivo,

---

(1) RENÉ WELLEK: *Historia de la crítica moderna* (1750-1950). La segunda mitad del siglo XVIII. «Biblioteca Románica Hispánica», de Ed. Gredos. Madrid. Versión castellana de J. C. Bethencourt. 394 págs.

contra las actitudes románticas. Ahora bien, calificar la situación actual de la crítica como mera resurrección del neoclasicismo sería absurda simplificación, aunque, por otra parte, los fines de éste eran justos: quería descubrir los principios, leyes o «reglas» de la literatura, de la creación literaria, de la estructura de la obra artística y de la reacción que experimenta el lector. El concepto esencial de la teoría neoclásica era la «imitación de la naturaleza» (en el libro que reseñamos, pág. 25, se lee «*limitación* de la naturaleza», pero la diferencia obedece a errata, puesto que a continuación habla Wellek de *mimesis* o imitación). Wellek expone las groseras tergiversaciones a que están sometidos ambos términos y determina las equivalencias de «imitación» y «naturaleza» en el entramado teórico neoclasicista, así como sus diversas interpretaciones, que podían abarcar todas las variantes del arte: desde el naturalismo estricto a la más abstracta idealización.

En cuanto a la estructura de la obra artística, el neoclasicismo da una pobre idea de las relaciones entre contenido y forma. Aristóteles abrió el camino hacia la concepción unitaria de la obra artística, pero el Renacimiento no recogió esta intuición, contentándose el neoclasicismo con hacer la dicotomía entre fondo y forma.

La fórmula «deleite-instrucción» se dió en el siglo XVIII, junto con una teoría más sutil sobre los efectos de la literatura en el público, esto es, el concepto aristotélico de la purificación, *catharsis,* aplicado generalmente a la tragedia e interpretado en el siglo XVIII como un endurecerse y curtirse, por parte del público, en las pasiones de la compasión y el terror. «Para Corneille, la *catharsis* consistía en purgar a los espectadores de las emociones que sufren los personajes de la obra dramática.» De esta manera llegó a convertirse la tragedia en ejemplo aleccionador.

(Wellek, por la índole, digamos, erudita y especialísima de su tarea, describe en un alto grado de síntesis, dando por sobrentendidas muchas conquistas y puntos claves de la crítica moderna. La mejor manera de dar exacta idea de lo que dice sería copiarlo al pie de la letra, cosa obviamente imposible. Nuestra misión aquí, por tanto, sólo puede ser de vaga, y esto queda garantizado, de fiel aproximación.)

Wellek señala el nacimiento y evolución de lo que se entiende propiamente por historia literaria (sentido histórico, conciencia de lo individual y evolutivo, en combinación con el espíritu erudito, etc. En realidad, un proceso muy complejo.) Esto conduce al credo neoclásico, a una extrema tensión, destinada a desgarrarse con la mayor violencia, y ello constituye una desconcertante evidencia que obliga a estudiar con cierto detalle a los grandes críticos de la época y los documentos importantes.

Voltaire

Wellek estudia los juicios críticos de Voltaire—representante tardío del neoclasicismo francés—sobre literatura inglesa y, sobre todo, sus curiosos denuestos contra Shakespeare, así como su calidad de hombre de gusto y crítico coherente; su aborrecimiento de la intolerancia, el oscurantismo y la grosería (en lo referido al buen gusto y a su actitud de aristócrata, lo cual no evita que fuera el precursor de la Revolución y la última avanzadilla de la época de un Luis el Grande.)

Diderot

Entresacar la idea clave de las muchas y contradictorias ideas sostenidas por Denis Diderot es ardua labor. Sus teorías dramáticas —pasión, ardor, melodramatismo— influyeron en la época. Dotó a la escena, a la representación, de un mayor naturalismo. Wellek trata de armonizar las ideas contradictorias de Diderot—en las que no es posible extenderse ahora—, suponiendo que en conjunto se dirigen contra el ideal racionalista del lenguaje. Una «idea» ha de transformarse en emoción, no en concepto. Posteriormente cambia de actitud, manifestando una comprensión más honda del proceso creador del arte y sus efectos. Así, ya el actor, al representar, no debe sufrir el drama en su propia naturaleza, sino expresar los signos externos de la emoción. Wellek señala el proceso de las ideas en Diderot, que, finalmente, consistieron en dudar de los efectos edificantes del arte. Respecto a sus preocupaciones críticas, observamos interés supremo por la tragedia griega y la literatura clásica francesa. Adoraba a Richardson y, aunque creía en la genialidad «discontinua» de Shakespeare, al igual que Voltaire, dudaba de su buen gusto.

Los demás críticos franceses

Juan Jacobo Rousseau apenas merece el calificativo de crítico, en el sentido estricto de la palabra y aparte de su gran importancia en la historia general de la literatura. El naturalista Buffon, con su *Discurso sobre el estilo,* debe ser considerado como representante tardío del racionalismo cartesiano antes que como defensor de la personalidad al escribir. Voltaire tuvo dos seguidores destacados, que codificaron sus ideas críticas: Marmontel y La Harpe. El primero aspira a aliar poética y ciencia, realizando un verdadero esfuerzo por someter la historia literaria a principios científicos, proyecto frustrado por

insuficiencia de cultura histórica. Aun así, sirve de precursor a madame de Stäel, que tampoco logró culminar el proyecto. *El cours de littérature*, de La Harpe, que pretende ser historia sujeta al orden cronológico, no nos da idea de la evolución literaria, de la de los géneros ni de la progresión de cada autor. La Harpe mantiene en lo esencial las creencias del neoclasicismo francés. Diderot, igual que Voltaire, influyó en los gustos de su época y en F. Melchor Grimm, cuyo criterio en teatro era el del efectismo sentimental. Su *Correspondance littéraire* (información miscelánea distribuída entre príncipes y reyes) constituye un material rico para el historiador de la cultura francesa. Con Diderot, Grimm piensa que la tragedia clásica francesa es fría y seca. Sebastián Mercier, defensor —como antes lo había sido Beaumarchais— del teatro burgués sentimental, representa un nuevo tipo social resentido contra el arte de las clases superiores; condena las reglas y la crítica y exalta el genio, lo sublime y el sentimiento inmediato. Esto ofrece paralelismo con el *Sturn und Drang*. Mercier y su grupo —integrado por autores hoy olvidados (Saint-Martin, Chassaignon, etc.)— no lograron dar estructura teórica a sus gustos. Sin embargo, una serie de indicios —popularidad de Ossian en Francia, creciente estimación por Shakespeare, admiración por los valores poéticos de la Biblia— presagian la aparición de un nuevo concepto de la poesía y anticipa la inquietud romántica francesa posterior. La concepción emotiva de la poesía quedó establecida partiendo de distintas posturas filosóficas (Rousseau, Diderot, Condillac, etc. Este último ya aconsejó, año 1775, sobre la naturaleza de la poesía, que «se la siente, y ya es bastante»; o «cuanto mejor se razona sobre la belleza, menos se la siente»). Wellek explica por qué este sistema o estado de ideas no tuvo efectividad hasta 1830. La mejor explicación quizá resida en que no hubo por entonces ningún artista de verdadera grandeza. No obstante, conviene anotar dos figuras: Chenier y Rivarol. Lo más original del primero es su concepción simbólica de la poesía y la novedad versificadora, que abría camino a las innovaciones románticas. Rivarol encarnó el dilema de la época: «tener intuición de lo nuevo y, sin embargo, estar profundamente inmerso en las trincheras de la tradición», del siglo XVIII, ingenioso y racionalista.

El doctor Johnson

La figura de Samuel Johnson descuella fuertemente en el panorama crítico inglés a fines del XVIII. Su manía y limitación consistieron en confundir arte y vida, verdad y arte. Una y otra vez aparecen estas ideas: la literatura «es fiel representación de lo realmente existente

y de acciones realmente realizadas»; «la legítima finalidad de la ficción es comunicar la verdad». Según Johnson, el que publica amor ha de estar enamorado, y toda alegoría que no tenga función activa es absurda. Después de la «realidad», el segundo principio crítico esencial del doctor Johnson es la «verdad moral» o moralidad. Para explicar esto basta citar lo que la novela significaba para él: «Enseñar los medios de evitar las asechanzas que la Perfidia tiende a la Inocencia.»

Los críticos menores ingleses y escoceses

En Inglaterra y Escocia se formula por primera vez la estética subjetiva moderna y la concepción histórica de la evolución literaria. Aunque Wellek todavía habla con prudencia de prerromanticismo, no es posible negar ya un movimiento de disolución del neoclasicismo. Dos disciplinas influyeron en la crítica: la estética y la historia literaria. Tuvo dos tradiciones: una, empírica y mecanicista (hasta Hobbes); otra, neoplatónica (Shaftesbury). Este condena el gusto individual y caprichoso. Pero Hutcheson, autor del primer tratado de estética escrito en inglés (1725), declara que las divergencias de gustos se explican por las asociaciones personales, puramente individuales. Hume afirma, erróneamente a juicio de Wellek, la identidad entre sus gustos, o los gustos de su clase, y los de la humanidad. Burke divide el gusto en dos clases, subjetiva y racional, igual que Gerard. Kames es el único escritor de la época que comprende lo que suponía apelar al hombre universal, y llega también a un callejón sin salida al excluir multitud de clases sociales carentes de capacidad para el buen gusto. Las discusiones del siglo XVIII en torno al gusto ofrecen paralelo con otras acerca de las dotes que adornan al poeta, cifradas en genio e imaginación. Wellek se extiende en estos pormenores y cita a Shaftesbury, Young, Blake, Burke, etc., anotando el proceso de desintegración de las viejas ideas —el gusto, las reglas, los géneros—, así como la reivindicación de Shakespeare. Warton, Mackenzie, Richardson y Morgann sirvieron de precursores a Goethe en la crítica shakesperiana. Casi tanta importancia como el principio del estudio de los caracteres, tienen las nuevas ideas sobre los efectos de la tragedia. La comedia gozó de poca atención en el siglo XVIII. En la épica intervinieron dos nuevos elementos: las consideraciones sobre Homero y Ossian, que sirvieron para reconocer un tipo particular de épica primitiva, independiente de las tradicionales reglas épicas, las cuales fueron convirtiéndose en tema académico por virtud del descubrimiento crítico de la novela (Blair, Beattie, Clara Reeve y Jhon Moore). Cambios semejantes se observan en la apreciación de la poesía lírica.

Acontece el historicismo —más tarde desarrollado por los alemanes—, que, aplicado a la crítica, significa comprender la naturaleza del medio y del país o que cada país ha de tener un sistema nacional de crítica. Esto condujo a una gran tolerancia para los diversos tipos artísticos, y, por último, en el siglo XIX, a un relativismo estéril. La teoría del medio es más aceptable cuando se refiere a las condiciones geográficas. Hasta Hume se siguió entendiendo, por ejemplo, que libertad y letras constituían una hermandad indivisible. (Obsérvese cómo Wellek cuenta de antemano con la adelantada preparación del lector, quien tácitamente va comprendiendo la situación de la crítica del XVIII en relación con nuestros días.)

Sobre los orígenes de la poesía y sus géneros trabajaron, alrededor de 1763, John Brown y Adam Ferguson, aunque sus conocimientos concretos de historia literaria eran pobres. El primero afirmaba que existió una primitiva unión del canto, la danza y la poesía, escindida con el Renacimiento; el segundo caracterizaba la historia de géneros como una progresiva división del trabajo. Los mejores críticos profesionales del tiempo mantenían parecidos puntos de vista: confianza en el progreso de la civilización y, por otra parte, añoranza de un ya lejano «mundo de hermosas ficciones». Tan sólo con el *Sturm und Drang* se comprenderían todas las consecuencias de esta actitud. Hoy, en diferente situación, todavía podemos compartir este compromiso. Wellek alude a que nuestro sentido histórico moderno, abarcador de un eclecticismo universal, apunta también a esos mismos signos de esterilidad que se perciben en la crítica del XVIII.

La crítica italiana

Por fin, con Giambattista Vico (1668-1744), Wellek se conmueve algo. La concepción poética de Vico, «maravillosamente nueva y radical», se refiere a la poesía como oposición al intelecto, a su asociación con los sentidos, la imaginación y el mito. Croce fué el primero en propagar (1902) las teorías de Vico, considerándolo como el fundador de la estética. Wellek, otra vez en posesión de su gran lucidez, pone en duda si «divorciar por completo poesía e intelecto son méritos tan grandes». El hecho de que Vico no tuviera gran aceptación en su siglo no disminuye su grandeza, pero sí su función histórica. «La influencia de Vico sobre la estética y la crítica del siglo XVIII fué nula.» Después, en esta misma época, tan sólo destacaron dos críticos: Melchiorre Cesarotti y Giuseppe Baretti. El segundo fué un tipo vivo y cosmopolita, que representó en Italia el mismo giro hacia el realismo y el buen sentido que Johnson en Inglaterra.

Lessing y sus precursores

Wellek examina rápidamente las figuras e ideas que precedieron a Lessing (1717-1768). Cita, estudia a Gottsched (dió una pedantesca versión local del clasicismo francés), Baumgarten (inventó el término «estética» y no culminó su intuición capital de que el arte no es lo útil ni lo dulce). Schlegel —tío de los dos famosos críticos románticos de igual apellido— comprendió la diferencia entre arte y realidad. Bodmer, suizo, difundió en Alemania los dos nuevos motivos críticos: la estética empírica y el historicismo, sirviendo de enlace entre las naciones europeas. Las ideas de estos críticos parecen combinarse en Moisés Mendelssohn, que, en unión de Lessing y F. Nicolai, crearon la crítica en los periódicos alemanes. Mendelssohn anticipó parte de la terminología kantiana y una interesante teoría sobre la ilusión. Antes de llegar a Lessing, Wellek agrega a este núcleo el nombre de Winckelmann, de importancia en la historia de la estética; exaltó todo lo griego, el idealismo de los cuerpos perfectos y hermosos y experimentó la realidad concreta de la antigüedad clásica. A Lessing le dedica Wellek cerca de treinta páginas. Declara, tras un análisis de los gustos de Lessing, que sus juicios críticos particulares «no llegan a constituir un cuerpo de valoraciones llenas de sensibilidad ni exámenes íntimos sobre las grandes obras artísticas». Tuvo, sin embargo, enorme influencia en la elevación del nivel general de la crítica alemana. Atacó la tragedia clásica francesa y recomendó a Shakespeare, sintiendo también interés por la poesía popular, aparte de su preocupación por el teatro, la épica y otros géneros. Fué, por supuesto, muchísimo más que un crítico de oficio. Su definición propia es la de teorizador de la literatura que se mueve en zonas lindantes con la estética. Estudió problemas como el de las relaciones entre poesía y pintura, función de la tragedia, significación de la compasión y el terror y otros problemas básicos del siglo XVIII: reglas, genio, naturaleza de la poesía. Son fundamentales en Lessing sus reflexiones sobre las diferencias y límites de las artes. «El objetivo de un arte sólo puede ser aquello para lo que está dotado propia y únicamente, y no aquello que las otras artes puedan conseguir mejor.» Wellek acomete la empresa de señalar el fallo de Lessing —también del doctor Johnson y de Diderot— en lo que se refiere a la captación de la naturaleza íntima del arte. Lessing, al concebir ciertas leyes dotadas de un carácter supremo («la acción dramática debe ser tan significativa y su sentido capaz de tal extensión, que a través de ellas podamos discernir las leyes supremas que rigen al mundo»), se incluye en las limitaciones típicas de su época, siglo XVIII, «con su benévolo Dios,

su benévola Naturaleza y un hombre fundamentalmente bueno», y priva a la tragedia de toda relación con el sacrificio, la grandeza heroica, lo maravilloso y lo divino, el *mysterium tremendum.* Junto con los dos últimos autores citados, Lessing prepara el realismo psicológico y social que informará a la literatura del siglo XIX.

EL «STURM UND DRANG» Y HERDER

Se reseña someramente las ideas de los escritores del *Sturm und Drang,* que son en lo esencial las del sentimentalismo francés y el primitivismo inglés. Pero la violencia y la pasión no constituyen crítica. El prerromanticismo inglés ingresó en Alemania por obra de Gerstenberg, cuyas reflexiones sobre la genialidad marcaron el tono para glorificar lo espontáneo. Georg Hamann fué uno de los primeros en rechazar la Ilustración; profeta religioso, más que crítico, repudió la civilización moderna en bloque. Se le suele considerar como padre espiritual de Johann Gottfried Herder (1744-1803), cuyo pensamiento es compendio de los críticos ingleses y escoceses de finales del siglo XVIII. No puede ser considerado, sin embargo, como simple sintetizador de lo que podría llamarse vagamente crítica prerromántica europea. Wellek, en su examen detallado de Herder, llega a la conclusión de que éste revalora el pasado y ejemplifica el cambio de sensibilidad que se produjo en Alemania hacia 1770, el giro hacia lo individual, lírico y popular. Herder rechaza los dogmas del neoclasicismo: imitación de la naturaleza, decoro, unidades, verosimilitud, propiedad, claridad de estilo, pureza de géneros. Siendo el gran iniciador, dejó a los demás la tarea de formular una teoría poética y literaria nueva, coherente y sistemática. El primero de sus discípulos fué Goethe, por cierto nada fiel al maestro.

GOETHE

La crítica literaria goethiana anterior a su viaje a Italia se fundamenta en normas de naturalidad y espontaneidad, en la profunda convicción de una identidad entre sujeto y objeto, espíritu y naturaleza. Sus preocupaciones estéticas más notables se refieren a que el arte es síntesis de lo universal y lo particular, de lo real y lo racional. Es ya más difícil formarse un cuadro acabado de su teoría *literaria* propiamente dicha. En este sentido, Goethe aplica a la teoría de géneros, por ejemplo, una mentalidad de biólogo, llevado por su concepción del desarrollo orgánico; reprueba enérgicamente la mezcla de géneros, quiere aislar peculiaridades, definir influencias, etc. Le disgusta el teatro llevado a la escena y las concesiones al público, que

suele aplaudir lo peor. «Las dudas de Goethe respecto a la *catharsis* aristotélica tienen que ver con lo poco que estimaba los efectos morales inmediatos del arte. De modo expreso aplaude el que Kant aislara de ello la estética, gran hazaña de liberación, y condena el *añejo prejuicio* de que una obra artística haya de tener fines didácticos.» «El entender la obra artística como parte de la naturaleza y producto análogo a ella es concepción básica en Goethe.» El meollo de su crítica consistió en la restauración del clasicismo, en teorizar sobre el simbolismo y en concebir históricamente a la literatura universal. Wellek no acepta la doctrina fundamental goethiana: concepción de la obra de arte como obra de la naturaleza.

Kant y Schiller

Kant, en su *Crítica del juicio* (1790), distingue el objeto de nuestra investigación de la moralidad, el placer, la verdad y la utilidad, inventando la célebre definición de que el placer estético es «satisfacción desinteresada». Otra de sus ideas interesantes se refiere al subjetivismo del gusto, conviniendo en él, pero restringiendo la concesión mediante la teoría del «sentido común» de todos los hombres. «Kant vislumbra en el arte la posibilidad de salvar el abismo entre necesidad y libertad, entre el mundo determinista de la naturaleza y el mundo del obrar moral.» Wellek también estudia la teoría de lo sublime en Kant. Su primer seguidor fué Schiller, que a su vez constituyó manantial de toda la crítica alemana posterior, culminada en Hegel. Schiller, estudiado extensamente, es «digno remate de estos trabajos sobre la crítica del siglo XVIII. Condensa y salva el patrimonio de ese siglo y es, sin embargo, clara fuente de la crítica romántica que, desde Alemania, y gracias, sobre todo, al influjo del mayor de los Schlegel, se desparramó por toda Europa».

Concluye este primer tomo de *Historia de la crítica moderna* con una extensa bibliografía comentada, tabla cronológica de obras e índices de autores y materias.—EDUARDO TIJERAS.

GENESIS OF THE INDEPENDENCE MOVEMENT IN LATIN-AMERICA (1)

«En la hora de la independencia —es la tesis que sustenta el profesor Evans— los países de Hispanoamérica perdieron la oportunidad que les ofrecía la Historia para constituirse en una primera potencia espi-

(1) J. H. EVANS: *Genesis of the independence movement in Latin-America.* New York, 1960.

ritual y material, cayendo, una vez rotos los lazos que les unían a la Corona española, en los mismos errores que habían determinado la ruina del imperio español, tendiendo a estructurar su vida política, sus instituciones representativas y la satisfacción de sus necesidades económicas bajo el mismo modelo convencional y estatutario que había presidido la España colonial, desvertebrándose en pequeñas repúblicas, tomadas casi todas de las divisiones burocrático-administrativas, con las que se había ido consolidando el poder de la monarquía burocrática en tantos sentidos nefasto.»

Por lo tanto, nos dice el autor, el error originario de inexacta interpretación de las necesidades geográficas que habían sido cometidos por la Monarquía española, fué cometido por los hombres de la independencia americana, y con esto quedó el terreno abonado para que los mismos defectos de inmoralidad, ineptitud, falta de responsabilidad en las clases dirigentes, incomprensión y desorientación en los problemas que habían señalado los últimos años de la Monarquía española en las Indias, fueron también prodigados quizá en una medida excesiva a lo largo de estos primeros tiempos de la emancipación.

De hecho, de este error de interpretación geográfica y humana de la realidad continental unitaria parte el fenómeno de la inestabilidad política hispanoamericana, larva y deficiencia que ha hecho que en Hispanoamérica abunden las contradicciones y que éstas lleguen en ocasiones a cristalizar en movimientos políticos e incluso en textos constitucionales; ha determinado también en contraste que ninguna experiencia humana ni histórica pueda verse consolidada y afirmada de una manera real en el mundo americano por cuanto el peso de los acontecimientos pasados ha sido durante mucho tiempo demasiado fuerte.

Frente a esta interpretación pesimista de la realidad americana el autor aporta unos datos más favorables y positivos, principalmente determinados por el hecho de que desde la liquidación de la segunda guerra mundial Hispanoamérica está pasando nuevamente por el período de una nueva independencia, una revolución social subterránea y poco visible, escasa vez evidenciada ante los instrumentos nacionales normales de la opinión pública, pero efectiva en el cumplimiento de sus objetivos; se está desarrollando en Hispanoamérica, traducido en una transformación de la educación, un enriquecimiento de las nuevas técnicas de control de espacio y un reencuentro progresivo del movimiento obrero, que día a día se va identificando más y más en la realidad política de los distintos países hispanoamericanos.—R. Ch.

LA «REVISTA DE POLITICA INTERNACIONAL» DEDICA UN NUMERO MONOGRAFICO A IBEROAMERICA

Iberoamérica ha entrado en lo que una revista de aquel continente llama «la década de la decisión». José Luis Rubio lo recuerda en uno de los artículos de este espléndido número de la «Revista de Política Internacional», dedicado al mundo iberoamericano. «Una resolución —añade Rubio— ha de ser tomada por los países hispanoamericanos entre 1960 y 1970.» Estudiar la situación actual de Iberoamérica ante esta obligada toma de posición y las posibilidades y problemas inmediatos es el objeto del número que comentamos. Hemos de saludar alborozadamente su aparición por habernos ofrecido, en un volumen denso y cuidado, un planteamiento preciso de la cuestión y una extensa información reciente y de primera mano.

El tema no puede ser más actual. Y precisamente esta actualidad es señalada por el Ministro español de Asuntos Exteriores, señor Castiella, quien en su discurso pronunciado en La Rábida el pasado 12 de octubre, nos recuerda que «la América al Sur del Río Grande ha disputado durante el año último al Africa y a las espectaculares pruebas de fuerza entre el Este y el Oeste, el primer plano de más acuciante actualidad». El número de la revista se abre con este discurso.

Iberoamérica al encuentro de sí misma

Antes de entrar en el estudio de la materia propia del número hemos de referirnos, aunque sea brevemente, al editorial que lo inicia, bajo el título «Iberoamérica al encuentro de sí misma». Es un editorial en el que, contra la costumbre habitual en estos casos, se dicen muchas cosas y se plantean con toda sinceridad los problemas principales con que ha de enfrentarse el mundo iberoamericano. Se afirma aquí que «ha muerto silenciosamente la Doctrina de Monroe», y, por tanto, se postula una más intensa colaboración en el progreso iberoamericano por parte de las naciones europeas. En cuanto a la multiplicidad de acuerdos y tratados que en esta posguerra se han asignado en Iberoamérica, se insiste en que constituyen un boscaje de preceptos por el que no siempre resulta fácil moverse. «Hay que ir, ciertamente, a una «regionalización» efectiva de los problemas y soluciones, pero sin perder de vista los valores que nos autentifican y nos individualizan de cara a los demás pueblos o bloques de pueblos.»

Todavía encontramos en este editorial afirmaciones positivas y orientadoras. «Está haciendo falta una gran conferencia interhispánica

que afronte y estudie, con criterios de solidaridad y desde ángulos de nuestra tradición humanística, la situación actual, para darle las adecuadas soluciones de futuro.» Porque «sentirse y obrar como interhispánico es ser más argentino, más mejicano, más brasileño, más venezolano, más chileno, más portugués, más español, en suma: más de la *patria* en que se nació. Muchas cosas han cambiado venturosamente para que hoy sean comunes las glorias patrióticas de cada miembro de la *Comunidad Hispánica de Naciones.*

Necesidad de integración

Y entramos ya con ello en el examen de la situación actual de Iberoamérica y de sus principales problemas, a juicio de los redactores y colaboradores de la revista. Ante todo, un núcleo de temas se nos ofrece: aquel que se refiere a la necesidad de una coordinación y de una integración entre las naciones del mundo hispánico. Ya se ha tocado este tema al hablar del editorial de la revista. Algunos de los colaboradores precisan esta necesidad, concretada por el ilustre político y jurista argentino Mario Amadeo, quien subraya la necesidad de «renovación de los esquemas anacrónicos y el reagrupamiento alrededor de los ideales que nuestros pueblos sienten como propios y que están dispuestos a defender a costa de cualquier sacrificio».

«América, un hemisferio desarticulado», es el título, sumamente certero, del trabajo del profesor Barcia Trelles. Una de las causas de esta desarticulación es la tensión hemisférica entre Hispanoamérica y Estados Unidos, tensión cuyos perfiles son estudiados por otro especialista, el profesor Mario Hernández y Sánchez-Barba. El ciclo dedicado a la necesidad de caminar unidos podría cerrarse con las palabras finales del luminoso artículo del escritor y político nicaragüense Julio Ycaza Tigerino: «Ningún conjunto de pueblos o complejo histórico de nacionalidades ha surgido jamás en la historia con tan extensa y fundamental unidad de sangre, tierra y espíritu, para fundamentar en ella la posibilidad y la esperanza de estructuración de la sociedad universal.»

Alianza para el progreso

El plan del Presidente Kennedy, «Alianza para el progreso», aceptado el 17 de agosto de 1961 en la llamada Carta de Punta del Este, ha sido, sin duda, el acontecimiento más considerable del año en Iberoamérica, si exceptuamos el avance ininterrumpido y peligroso del

castrismo. Era, pues, natural, que en el número que reseñamos se tratara adecuadamente. José Luis Rubio plantea la situación que hizo necesaria la reunión de Punta del Este, celebrada del 5 al 17 de agosto de 1961. Tanto él como otros autores calibran la importancia del plan, pero siempre que se den unas condiciones, sin las cuales resultaría ineficaz. José Luis Rubio afirma con agudeza que «no hay posibilidad de que el Plan de Alianza para el progreso tenga resultados fructíferos sino en la medida en que el Departamento de Estado y, en general, la opinión pública norteamericana se independicen de los intereses de las grandes compañías».

Son necesarias reformas sociales y económicas para que el plan pueda dar los resultados que deseamos. En el editorial de la revista se precisa que la ayuda financiera no basta. «Lo que hizo el Plan Marshall en la Europa occidental no lo logrará el Plan Kennedy en América si no se encuentran fórmulas adecuadas de acción económica, social, educativa, política.» Un economista, el profesor Román Perpiñá, se pregunta si es posible no ya transformar, como pretende el plan, sino tan sólo hacer crecer a los hombres y a los pueblos tan rápidamente como a las hortalizas u otras plantas con el solo artificio de la depurada técnica y de la inversión de capital necesario, sin perjuicio de su propia y diversa naturaleza, base de su firme, sano y ulterior armónico desarrollo.

El profesor Barcia Trelles, desde su punto de vista de catedrático de Derecho Internacional, subraya la necesidad «apremiante e indefecible» de revisar a fondo las normas de política internacional susceptibles de aplicación, por parte de los Estados Unidos, a la integridad del hemisferio occidental. Es imprescindible, dice el profesor Barcia Trelles, la revisión de toda la política internacional norteamericana referida al Nuevo Mundo, mirando hacia el porvenir, adaptándose a las exigencias actuales y sin obstinarse en resucitar lo que ya ha entrado de modo irremediable en el más acentuado de los anacronismos.

El problema comunista

El comunismo es el otro gran problema de Iberoamérica. Fernando Murillo Rubiera, secretario de la revista, estudia con suma precisión la presencia del comunismo sobre el suelo americano, y analiza el papel esencial que Cuba está desempeñando en el desarrollo de la conspiración comunista en Hispanoamérica. Complemento de este trabajo podría ser el del General Pierre M. Gallois, quien afirma que en Iberoamérica como en Africa el esfuerzo comunista puede ser neutralizado por una acción opuesta de la colectividad occidental, una acción que ha de ser política y económica ante todo. El colofón de esta preocupa-

ción sería la convocatoria y el llamamiento a los europeos de la X Reunión Internacional del CEDI (Centro Europeo de Documentación e Información), celebrada en Madrid del 7 al 9 de julio de 1961. En las conclusiones finales de la reunión, que se publican también en este número de la revista, puede leerse una patética llamada a todos los europeos amantes de la libertad para testimoniar activamente su solidaridad hacia sus hermanos de Iberoamérica.

Religión, economía y sindicalismo

El número de la «Revista de Política Internacional» que reseñamos, plantea también otros problemas concretos y urgentes, que apenas si podremos aquí enumerar. En primer lugar, la Iglesia católica. El reverendo señor don Antonio Garrigós, secretario general de la Obra de Cooperación Sacerdotal Hispanoamericana, ha escrito un estudio muy detallado y muy preciso, en cuyo contenido no podemos entrar, pero sobre cuya importancia queremos llamar la atención. Los cuadros que se ofrecen en este trabajo pueden parecer excesivamente pesimistas, pero el señor Garrigós hace ver, en contraposición, que la Iglesia no solamente no ha desaparecido de la escena iberoamericana, sino que es hoy quizá la fuerza más grande entre las que pueden actuar en aquel campo. Es necesario realizar, sin embargo, un esfuerzo extraordinario para conservar la pujanza católica del Continente, y, como observa el autor del trabajo, la necesidad de realizar este esfuerzo es una convicción que ha calado profundamente en la jerarquía y los fieles de todas las naciones.

Los problemas económicos del desarrollo iberoamericano son abordados por el profesor Román Perpiñá Grau, y el papel del indigenismo en la política hispanoamericana por el profesor Claudio Esteva Fabregat, quien observa que el indigenismo se desarrolla ahora dentro de una fase histórica caracterizada por una mayor apertura y movilidad de la estructura social. Otra cuestión de enorme interés es la que se refiere a las centrales sindicales iberoamericanas. El máximo conocedor de este tema en España, José Luis Rubio, lo estudia con claridad y precisión, y afirma que el movimiento obrero iberoamericano llega al momento presente con una profunda huella antiimperialista y una gran conciencia de la necesidad de cambio en las estructuras agrarias. Esta relación de problemas concretos es completada con dos interesantes estudios sobre el Caribe. Enrique Manera se refiere a la situación político-estratégica, y Jaime Menéndez estudia el interesante tema *Los países del Caribe y los Estados Unidos.*

No es necesario decir que, fiel a la línea de la revista, el presente número ofrece un rico y complejo contenido informativo: *Organizaciones y organismos internacionales americanos*, por Félix G. Fernández Shaw; *Evolución y revolución en el panorama político hispanoamericano*, por Jacinto Mercadal, *La América dependiente*, por José María Cordero Torres; *Los partidos demócratas de izquierdas en Iberoamérica*, por José María Alvarez Romero; *Aspectos de la contribución del Brasil al panamericanismo*, por Licurgo Costa; *Canadá en América*, por Fernando Olivié.

La sección bibliográfica del número está dedicada también al tema iberoamericano. Singular interés ofrece la publicación de los textos fundamentales de la organización americana: Carta de Bogotá; Pacto de Petrópolis; Pacto de Bogotá; Carta Educativa de Bogotá; Convenio Económico de Bogotá; Declaración Americana de los Derechos y Deberes del Hombre; Carta de Quito; Carta de San Salvador; Declaraciones de Caracas; Declaración de la Conferencia Económica Americana de 1957; Comunicado de la Reunión de Ministros del Exterior, de septiembre de 1958; Tratado Multilateral de Libre Comercio e Integración Económica Centroamericana; Declaración de la Conferencia de Ministros del Exterior en Santiago de Chile, en agosto de 1959; Tratado que establece una zona de libre comercio e instituye la Asociación Latinoamericana de Libre Comercio; Decisiones finales de la Conferencia Económica Interamericana de Bogotá, en septiembre de 1960; Conferencia de Punta del Este; Acuerdos Frondizi-Alessandri de marzo de 1960; Declaraciones aprobadas en la Conferencia de los Ministros del Exterior, en Santiago de Chile, en agosto de 1959, y Declaración de San José de Costa Rica.

Una vez efectuada esta revisión, aunque somera, del contenido del número de la «Revista de Política Internacional» dedicado a Iberoamérica, creemos que con justicia puede afirmarse, con palabras del propio editorial de presentación de la revista, que el número pudiera ser «la primera toma de conciencia global sobre los problemas de la Comunidad Interhispánica». Para terminar, manifestemos nuestra gratitud al director y Consejo de Redacción de la revista, y especialmente al Instituto de Estudios Políticos y a su director, el profesor Fraga Iribarne, que tan fecunda y minuciosa sensibilidad han mostrado siempre hacia los problemas de Iberoamérica.—MANUEL CALVO HERNANDO.

RECORDATORIO

Si me obligaran a dividir la obra de Eladio Cabañero realizada hasta hoy no vacilaría en señalar dos épocas: una, hasta el poema titulado «El pan»; otra, a partir de ese poema. Pienso que esta costumbre de seccionar la obra de un poeta en épocas, etapas, parcelas o como cada uno le llame, tiene como principal finalidad facilitar la coherencia de los estudios de los críticos, pues aplicar estas divisiones al conjunto de la obra considerándolas de acuerdo con su naturaleza de punto y aparte, ya es tarea más compleja, e incluyo a veces fuera de lugar e irreverente, por cuanto hay obras (y suelen ser las más importantes) que si bien acusan alteraciones o modificaciones externas, ello no obsta para que el esqueleto de su problemática se mantenga fiel a su peso y sus características originarias. Cuando el poeta da su primer libro elaborado ya bajo la vigilancia de una ética emocional adulta, las diferencias que lo alejen de libros posteriores serán mínimas y reclamarán menos atención que esa ética inicial, que era, al cabo, lo más resistente y duradero. La fuerza de atracción de una obra poética, aunque socorrida y enriquecida por la forma, es su conducta. El principio de dolor general, de desamparo y de fraternidad de los *Poemas humanos,* de Vallejo, se encontraba ya, aunque fuera con un vocabulario más adolescente, en *Los heraldos negros.* En el caso concreto de Cabañero sucede así. Su primer libro (1) participaba ya de la fraternidad con el padecimiento y el trabajo, del cansancio social y del ansia de justicia que engrosan las características de su poesía actual. Así, en «Carrero de La Mancha» leemos:

Timoneros, carreros de La Mancha,
estamos solos en la geografía,
aquí acaba la luz. Abandonados
en el centro de España, nos limitan
los vientos más fronteros. Los carreros
acechan las llanuras infinitas.

(Reflexiono sobre cuál será el tentáculo más poderoso de la poesía de Cabañero: sin duda, la fraternidad; con todas sus consecuencias de tristeza, de justicia, que iba para amor y se quedó a veces en un amoroso y amargo sarcasmo; de amor, que iba para abrazo glorioso y se quedó a veces en el purgatorio de una memorativa soledad... A propósito de ese sarcasmo a que aludo he de señalar que, al margen de la evidente legitimidad de este sentimiento dentro de la problemática social, él está resuelto por medio de frases hechas o exclamaciones

---

(1) *Desde el sol y la anchura,* 1956.

habituales de la calle; a pesar del enorme número de antecedentes de este sistema, el material de Cabañero es original, resulta una aportación y, respecto de algunas de estas exclamaciones, una rica incorporación; ello se debe tanto como a la humanidad de las frases o expresiones elegidas, a la oportunidad con que han sido situadas dentro del cuerpo del poema; cuando una de estas expresiones aparece no provoca la sensación de vulgaridad a que nos tiene habituado el abuso de este sistema, sino que, por el contrario, ella refuerza la emoción de conjunto, puesto que, por medio de la mecánica mental constructora, esa expresión adquiere una categoría poética; con tal justicia y puntualidad encaja en el conjunto que a menudo pasa desapercibida. Más adelante señalaré esta particularidad. Hago constar esto a sabiendas de que en la obra de Cabañero esta circunstancia no tiene mayor importancia que la de reforzar el conocimiento que tenemos de que todo creador personal —y no mimético— acaba sintiendo la necesidad de un estilo que, por lo general, nos sorprende inmediatamente antes de convencernos.)

En el poema «El pan» —y es esta circunstancia la que apoya mi decisión de marcar aquí un mojón en la extensión de su poesía— esa fraternidad nativa adquiere un carácter más amplio, más universal, al mismo tiempo que, por obra y gracia de la forma, más misterioso, abundante y eficaz:

> *Poned el pan sobre la mesa*
> *junto al vaso de agua...*
> *En esos momentos los que amamos pueden llegar,*
> *pueden llegar empujando las puertas y quedarse maravillados...*
>
> ....
>
> *Y porque los criminales y los renegados*
> *aman el pan y a sus madres,*
> *y porque los suicidas nunca cruzan los trigos,*
> *y porque casi nadie lo mira sin llorar*
> *a la hora de tener que confesar las culpas* (2)

Esta manera traspasada de mirar la existencia se hallaba ya en los primeros poemas de Cabañero (recordemos el «Soneto al vino deshauciado», quizá el más original y humano de cuantos se han escrito sobre el vino). Lo que hace, pues, adquirir ahora a su poesía —o a su conducta— una trascendencia mayor, una edad más definitiva, es el tratamiento. El sentimiento es el mismo; la sabiduría ha crecido. Los materiales son idénticos; el edificio es más resistente. Con una sensibilidad más honda, el nuevo director de orquesta ha enriquecido los valores de la conocida partitura. «El pan» es, en definitiva, esto: el

---

(2) Poema —fechado en 1955— incluído en el libro que ahora me ocupa.

hallazgo de una sensibilidad adecuada, rica y solemne. Cabañero adoptará esta técnica e incluso la modificará en lo sucesivo (3), si bien es cierto que pocas veces superará la emoción de ese poema, aunque en este tercer libro aparecen otros acaso de mayor ambición y rotundidad; esto ya es demasiado particular y subjetivo.

Todas estas divagaciones retrospectivas —que no constituyen ni siquiera la exposición de los elementos de su obra y menos aún, claro está, la matización y valoración de los mismos; ello es tarea para el largo ensayo que esta obra merece— me eran necesarias para situar la problemática esencial de *Recordatorio* (4). El libro está dividido en tres partes; la primera de ellas recoge ocho poemas. Son tristes. Entre otras razones, porque son conscientes. Entre ellos está acaso lo más elegiaco de su obra y, desde luego —en el sentido de las propias e intransferibles historia y leyenda—, lo más personal. Son poemas que recuerdan gentes, rostros, emociones antiguas, ancianas situaciones familiares; es la vieja arqueología del pasado. Hay estrofas polvorientas, amarillas, que el poeta ha escrito con la mirada en un punto *muerto* y el corazón sonando a tumbos y lejos ya. Es el tiempo; no ha pasado más que el tiempo; ninguna tragedia, ningún derrumbamiento repentino, sino paulatino. Es el fracaso del ansia de orden de la criatura a través de sus edades disgregadas. Todo muy sereno, muy sobrio. Muy amargo. Esa amargura cariñosa de la memoria apasionada y lenta. El tiempo ha tendido una sábana sobre las cosas: al levantarla aparecen las tumbas de quienes nos acompañaron, el polvo de habitaciones que antes se barrían a diario, el olvido matizando de distancia lo que fué amor, realidad, cercanía. Nosotros mismos hemos cambiado, para bien o para mal; para algo parecido a mal, al parecer. Está bien: la sábana era un sudario, el sudario que llevamos también los vivos; el tiempo:

> *Vida quedada atrás, cepo invisible*
> *donde cayeron y se evaporaron*
> *cosas y gentes mías que se fueron.*
> *Os he perdido sin morirme.*
> ....
>
> *Supervivido y solo*
> *os recuerdo vencidos y quedados*
> *en la estacada, muertos míos, padres,*
> *ahora que a veces ni os amo.*
> ....

(3) En adelante será una de las firmas jóvenes que construirá mejores poemas libres, uno de los que darán a esta forma mayor autonomía.

(4) Col. «Palabra y Tiempo». Madrid, 1961.

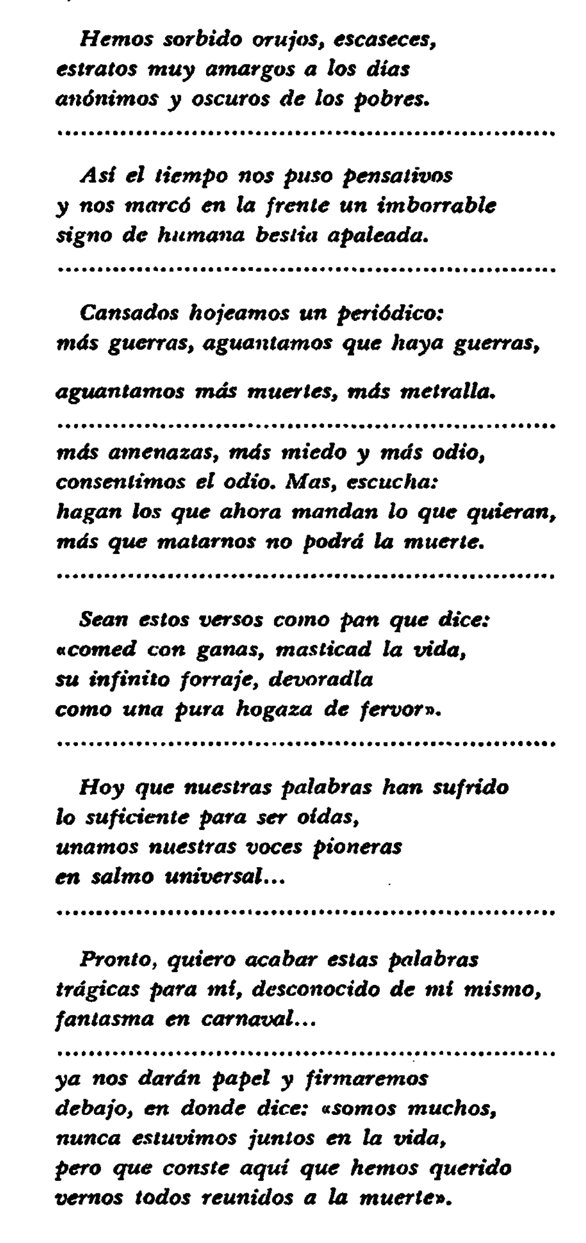
¿Cuántos años yaciendo,
cuánta ceniza rasa, qué invisibles designios
castigaron a aquellos seres únicos, ahora
comidos del Señor y de las gentes,
restos ya de unas vidas que hoy no defiende nadie?
Miro todo de lejos,
memoro, nombro, toco oscuro, ¡oh, paredes!,
saco a relucir (5) *vidas, materiales, historia,*
de manera que nadie equivocado piense
que escribo algún poema misterioso
sino de alta protesta y de dolor.
Miro entonces despierto
la casa de mi abuelo vendida a gente ajena,
rigor de las desdichas (6)*;*
las tejas por los suelos;
el pozo aquel del patio, lodado y en ruinas;
los costales de trigo aquellos de pie junto a un tabique,
flácidos como pasas;
el mosto sin cantares, oxidado, hecho tártalo;
las tinajas cuarteadas, la soledad y el polvo
en donde el vino fuera;
....
nada distribuída entre el silencio.

Así, desde este ahogo, la conciencia del poeta derrama una mirada por las cosas, por los seres, por la existencia que a esos seres y a él ha correspondido. Y, de una parte, esta conciencia de lo perennemente en derribo y, de otra parte, la conciencia de la desintegración colectiva bajo los mazazos del desorden social y del desamor premeditado, contribuyen a que lo que fué fracaso existencial del poeta se dilate hasta ser una multitud de fracasos populares. Estamos ya en la segunda parte del libro. «Conversaciones con un amigo», «El salmo de los desconoci-

---

(5) y (6) «Sacar a relucir.» «Rigor de las desdichas.» Expresiones eminentemente populares —por los pueblos de la Mancha tienen una frecuente circulación—, que por su categoría poética la primera y por su gran contenido fatalista, unido a la belleza de su expresión la segunda, pueden contarse entre las más ricas de cuantas componen el legado que el pueblo proporciona al arte. Frases como éstas aparecen a menudo en la obra de Cabañero —es imposible una conversación con él en la que no nos sorprenda con alguna: ha vivido entre gentes humildes no como observador y anotador, sino entregado, sumergido en ellas—. La riqueza de estas incorporaciones pocas veces ha sido descubierta y menos veces superada en otras poéticas. Su naturaleza, evidentemente acorde con el clima general, emocionado, de la poesía, hace que a menudo no lleven implícita su procedencia popular y parezcan la continuación del discurso del poema; cumplen así una doble función artística: primero, refuerzan la precisión emotiva del conjunto; por otro lado, su actitud gemela a la poesía les permite sortear el peligro de este tipo de frases: el de distraer la continuidad o la velocidad de la estrofa. Introducir frases populares es sencillísimo; lo difícil es convertir lo que ellas tienen de novedad en verdad artística. La intuición —esa intuición amplia, sabia, que no menosprecia al análisis— es capaz de hacerlo. El capricho, no. Ni la moda.

dos», «Ese hombre del puente», «El disfraz», «Lista de embarque»... Están estos poemas entre los más solidarios y generosos de todo el libro, de toda su obra. Sus estrofas son a veces ebrias de amor; otras, ebrias de cansancio, hartas, estrofas hartas:



Hemos sorbido orujos, escaseces,
estratos muy amargos a los días
anónimos y oscuros de los pobres.

....

Así el tiempo nos puso pensativos
y nos marcó en la frente un imborrable
signo de humana bestia apaleada.

....

Cansados hojeamos un periódico:
más guerras, aguantamos que haya guerras,

aguantamos más muertes, más metralla.

....

más amenazas, más miedo y más odio,
consentimos el odio. Mas, escucha:
hagan los que ahora mandan lo que quieran,
más que matarnos no podrá la muerte.

....

Sean estos versos como pan que dice:
«comed con ganas, masticad la vida,
su infinito forraje, devoradla
como una pura hogaza de fervor».

....

Hoy que nuestras palabras han sufrido
lo suficiente para ser oídas,
unamos nuestras voces pioneras
en salmo universal...

....

Pronto, quiero acabar estas palabras
trágicas para mí, desconocido de mí mismo,
fantasma en carnaval...

....

ya nos darán papel y firmaremos
debajo, en donde dice: «somos muchos,
nunca estuvimos juntos en la vida,
pero que conste aquí que hemos querido
vernos todos reunidos a la muerte».

Por una doble razón he acumulado tantas citas de esta parte del libro: porque ellas muestran, demuestran las características esenciales de la obra en marcha de Cabañero en su conjunto, y porque con ellas

quedan más eficaces esas características que a través de las consideraciones en prosa de la crítica. Sin embargo, es preciso insistir sobre una de las virtudes de esta obra: hoy se escriben muchos poemas políticos y sociales; entre estos últimos, algunos verdaderamente *poemas* (de mayor o menor altura, pero *poemas)* y verdaderamente *solidarios.* Pero lo apresurado y lo *consciente,* lo consignado y lo *sentido* y *sufrido* han llegado a tal estado de coexistencia y, por ello, de confusión y de impostura (7), que se ha hecho preciso realizar una separación; es una obligación que tiene la poesía para consigo misma; obligación que, por el momento, permanece sin cumplir. Pues bien; si esta obligación se lleva a cabo algún día de forma suficientemente sabia e imparcial, la poesía de Cabañero encajará entre las voces más generosas, solidarias y *poéticas* de entre las socialmente elegidas, pues con algunos de los poemas de éste y de los anteriores libros de Cabañero la poesía social reivindica su autonomía, su congruencia y su destino.

En la tercera parte del libro se recogen poemas que, escritos en distintas épocas y por distintas causas, no pretenden, ni necesitan, claro está, esa unidad temática que se observa en las páginas anteriores. A mi juicio (y a pesar de que aquí se recogen algunos de los mejores momentos del autor: «El pan», «Brindis a la juventud», «Ultimo poema de amor», «A Rosemarie Ritcher, en España») es la zona menos sólida del libro. Algunos de los sonetos finales, quizá por exceso de ocasionalidad —de exigencia en cierto modo extrapoética— no responden al nivel de calidad intrínseca a que este poeta nos habitúa, si bien están construídos, naturalmente, dentro de su técnica particular y de su enfoque amplio y humano; por ello nos resultan familiares, pero no tan fraternalmente filiales como esos otros poemas en los cuales me he detenido. En conjunto, *Recordatorio* es un libro con suficiente fuerza de gravedad para obligarnos a situarlo entre los mejores libros aparecidos en los últimos años.—FÉLIX GRANDE.

(7) Esta «coexistencia, confusión e impostura» es un detractor que se halla en todo tipo de poesía, ya sea social, simbólica, surrealista, romántica, intimista, etcétera. De aquí la necesariedad de las antologías. ¡Pero de las antologías honestas!

INDICE

Páginas

Arte y pensamiento

Hispanoamérica a la vista

Brújula de actualidad

Sección de Notas:

Sección Bibliográfica:

Portada y dibujos del dibujante español Chumy.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA MENSUAL DE CULTURA HISPANICA

Desde 1948 esta Revista viene integrando el mundo hispánico en la cultura de nuestro tiempo • Por su atención a las manifestaciones profundas del sentir, del pensar y del crear hispanoamericano, y por su reflejo claro y español del latido espiritual de Europa, CUADERNOS es y seguirá siendo:

LA REVISTA DE AMERICA PARA EUROPA
LA REVISTA DE EUROPA PARA AMERICA

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 2440600

Dirección... ... ... Extensión 250
Secretaría... ... ... — 249
Administración... ... ... — 221

M A D R I D

PRECIOS DE SUSCRIPCION

	Pesetas
Seis meses...	100
Un año...	190
Dos años...	350
Cinco años...	800
Ejemplar suelto...	20

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

D. ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. ....

se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo

de .... a partir del número ...., cuyo

importe de .... pesetas se compromete

a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 196.......

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....

....

(1) Táchese lo que no convenga.

....

TITULOS APARECIDOS

La Independencia Hispanoamericana, por JAIME DELGADO.
Noticia sobre Alvar Núñez Cabeza de Vaca (hazañas americanas de un caballero andaluz), por CARLOS LACALLE.
Escritores hispanoamericanos de hoy, por GASTÓN BAQUERO.
Bosquejos de Geografía americana (dos tomos), por FELIPE GONZÁLEZ RUIZ.

TITULOS DE INMEDIATA APARICION

Bolívar, por JUAN ANTONIO CABEZAS.
Drama y aventura de los españoles en Florida, por DARÍO FERNÁNDEZ-FLÓREZ.
San Martín, por JOSÉ MONTERO ALONSO.
La música y los músicos españoles del siglo XX, por ANTONIO FERNÁNDEZ CID.
Cincuenta poemas hispanoamericanos (hasta Rubén Darío). Selección y prólogo de JOSÉ GARCÍA NIETO y FRANCISCO TOMÁS COMES.
Pedro de Valdivia, el capitán conquistado, por SANTIAGO DEL CAMPO.

PRECIO DE CADA EJEMPLAR:

España: 15 pesetas - Resto del mundo: 0,50 dólares

Colección Nuevo Mundo

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ...., calle de

...., núm. ...., desea recibir

............ejemplares de los títulos siguientes (1):

- La Independencia Hispanoamericana.
- Bolívar.
- Noticia sobre Alvar Núñez Cabeza de Vaca.
- Drama y aventura de los españoles en Florida.
- San Martín.
- Escritores hispanoamericanos de hoy.
- Bosquejos de Geografía americana.
- Cincuenta poemas hispanoamericanos.
- La música y los músicos españoles del siglo XX.
- Pedro de Valdivia, el capitán conquistado.

cuyo importe abonará ....
Indicar la forma de pago

.... de .... de 196........
FIRMA

(1) Táchese lo que no interese.

REMITE

....

....

....

Rellene el presente Boletín y remítalo a: Distribución de Ediciones INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA. Avenida de los Reyes Católicos (Ciudad Universitaria). MADRID-3

REVISTA DE ESTUDIOS POLITICOS

(BIMESTRAL)

DIRECTOR: MANUEL FRAGA IRIBARNE, Director del Instituto de Estudios Políticos

SUMARIO DEL NUMERO 119
(Septiembre-octubre 1961)